

محمود عجمان

# تراثنا الموسيقي

دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحنا وقالبا

الناشور

## محمود عجمان في سطور



ولد في مدينة اللاذقية ونشأ في جو عائلي موسيقي من الفولقة، فأحب هذا الفن وزاوله إلى حد بعيد كهواية فقط، معشياً فيه حل مبدأ الرهبر العباسي ابن مفلح (ت ٩٤٠م) الذي قال: «يعجبني من يقول الشعر تأدياً لا تكيّاً، ومن يُشدّ الغناء طرباً لا طلباً».

لم يتعلم الموسيقى على يد أحد، بل اصبحت على موهبته والتحصّل من المطالعة والسماع.

قام بتأسيس النادي الموسيقي باللاذقية في أواخر عام ١٩٤٥، وجمع أعضائه من الهواة. وكان لهذا النادي أكبر الأثر في إحياء غبطة فئة موسيقيّة طيفيّة في المدينة المذكورة. مثلما ساهم في تنشيط الحركة الفنية على مستوى الجمهورية العربية السورية.

عمل مدرساً للموسيقى في دور المعلمين والمعلمات، وقام بإلقاء عشرات المحاضرات.

باشم التأليف في سن مبكرة، وتحديدأ منذ الخامسة عشرة من عمره.

اشترك في تأليف ألحان لفيلم (مرقأ اللاذقية) التابع لشركة متروفا فيلم، كما قام بتعميل دور صغير في فيلم (عمالقة البحار).

دُعي في العام ١٩٥٧ إلى مهرجان الشبة العالمي في موسكو حيث أقيمت ذكرى للفيلسوف والشاعر العربي أبي العلاء الميري في معهد تشايكوفسكي للموسيقى، وقدم الأستاذ عجمان آنذاك قطعة موسيقية على آلة الكمان بعنوان: (من رحي أبي العلاء) فحالت استحساناً كبيراً الأثر الذي دعا إدارة معهد الدراسات الشرقية إلى إقامة حفلة تكريم له. وقد نشرت الصحف السوفيتية صورته وأخباره.

في العام ١٩٥٩ منحه وزارة الثقافة السورية ميدالية، تقديراً لنشاطه. كما أنه نال وساماً من الوزارة نفسها في العام ١٩٦٩ للفوز بفرقة بالجائزة الأولى في مباريات غناء الموشحات. وكان يفوز دائماً بالجائزة الأولى في المباريات الموسيقية.

قامت وزارة الثقافة بتصوير فيلم وثائقي عن حياة وأعمال الموسيقي المذكور وذلك في العام ١٩٧٩

اهتم بجمع وتنظيم تراث الألحان العربية من صيغتي الدور والتوضيح بمثنى الدقة والكمال، ويقوم أيضاً بتأليف كتاب عن الإيقاع وفلسفته، بالإضافة إلى كتاب آخر عن الموسيقى النظرية، وعن مواضيع أخرى عديدة تتعلق بالموسيقا بصورة عامة.

له ألحان آليّة وغنائية، ويتميز بأسلوب خاص في العزف والتأليف. والتفاسيم الرومانتيكية.

جاهد طيلة حياته في سبيل نشر العلم الموسيقي والثقافة الفنية في جميع المجالات دون أن يتقاضى أي أجر مادي عن ذلك.

هذه الدائم: المثل العليا والاعلاق، وهذا الكتاب هو أول انتاج له وسيُبعث بتأليف أخرى متوقعة.

الناشرون

تراثنا الموسيقي

دراسة في الدور والضيغ الآلية العربية مجناً وقالبا

## كلمة موجزة

هذا الكتاب لماذا؟

سؤال لا بد لنا أن نبدأ به هذا الجزء وهو قسم من مؤلف ضخم سيجد القارئ أنه فريد من نوعه، ولم يسبق له مثيل في كتاباتنا العربية شمولية ودقة، ولا أريد في هذا المجال التباهي، وإنما كما يُقال. كل شيء كامن في جوهره. والقارئ المنصف هو الحكم الأول والأخير.

لقد دفعني إلى تحضير هذا المؤلف الذي قضيت في كتابته وقتاً طويلاً، ما للتراث من أهمية فائقة في حياة الأمم. فالتاريخ هو ذاكرة الشعوب، وهو مرآة الماضي. ودليل الحاضر، وطريق المستقبل، ومن المؤسف أن نكون مقتصرين بحق تراثنا الذي لا يُضاهى، مما يدفع البعض إلى الهجوم عليه ظلماً وعدواناً. وتراثنا الموسيقي يعاني الأمرين من هذا الاجحاف والتجني. فأين هي تلك الألحان الرائعة التي طبقت شهرتها الآفاق إبان ازدهار الامبراطورية العربية في العصرين الأموي والعباسي؟ لقد تناقلت أخبارها كتب التاريخ والأدب ولكنها ضاعت ولم يبق منها أثر. وأين هي ألحان عرب الأندلس التي لا شئ وأنها أتاحت فيما بعد للانتاج الموسيقي الغربي انطلاقه البعيد المدى؟ فالترويدور والتروفيير—وهم الشعراء الجوالون... إنما استقوا أشعارهم وموسيقاهم من الشعر والغناء عند العرب في الأندلس. وهل من يستطيع انكار الحقائق التاريخية الدامغة ومنها: أن الفتيان والفتيان من أبناء الملوك والأمراء في أوروبا كانوا يتلقون العلوم الموسيقية والغناء في معهد زرياب. أبو الحسن علي بن نافع (٧٧٧—٨٥٢) بعد أن نال معهده في قرطبة الشهرة الكبيرة في جميع أنحاء القارة الأوروبية؟ ولا أدل على عظمة تلك الألحان العربية المنقودة من المكافآت الجزيلة التي بُذلت حين أدائها لحناً وغناءً. فهذا الخليفة الهادي

(٧٦٠-٧٨٦) يُنم في ليلة واحدة على ابراهيم الموسلي بمئة وحسين ألف دينار وهي مكافأة من بين مجموع مكافآت! وهذا هارون الرشيد (٧٦٦-٨٠٩) من جنابه يصل مخارق المفتي (ت ٨٤٥) في ليلة واحدة أيضاً بمئة ألف دينار! فأين هي ثلث الأُلحان؟ سؤال نظرحه من جديد، ونُجيب: فُقدت وللأسف الشديد، لأنها لم تُدوّن! مع أنّ موسيقي العرب كانوا يعرفون طريقة التدوين كما ذكر ذلك كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (ت ٩٦٧). لكن، إذا لم يكن في مقدورنا ارجاع عجلة التاريخ إلى الوراء. وتدارك التقصير الذي وقع. فلا أقل من استقاء العبر، وتلافي الوقوع في الأخطاء ذاتها في عصر أصبح التدوين فيه واجباً مقدساً على كل باحث مخلص. وهذا ما دفعني شخصياً للعمل. طوال عمر كامل قضيته راهباً في عتبات الموسيقى على جمع كل ما استطعت. ضمن قواري ومكاناتي الفردية الخاصة، وبحسقة تفوق الوصف. فلا المصادر متوفرة، وما من أحد من أصحاب الصنعة الموسيقية يهتم بالمحافظة على بقائهما وإظهار روائعها بل ليس لديهم ما يساهم في استكمال شروط البحث البناء، فقامت بمحاولة جمع الأُلحان بمشقة كبيرة لندرة وجودها، ومع المثارة كان أن توفر لدي مجموعة كبيرة نادرة يشرفني أن أبدأ بتقديمها على التوالي إلى قرائنا العرب.

### فكيف كان منهجي في العمل؟

من المعلوم أن الأُلحان في القرن التاسع عشر وتباشير القرن الحالي كانت تُغنى قبل وجود الحاكلي والتسجيل بمختلف تقنياته، وهي لم تُدوّن (بالتوتة). فكان المُنوّن يأخذون اللحن من مؤلفه الأساسي سماعاً، ثم كانوا يُدوّنونه كل على طريقته وحسب اجتهاده، ومدى رسوخ اللحن في ذاكرته، وهذا بدوره انتج للحن الواحد صوراً عديدة متنوعة، فيها أكثر الأحيان بعض الاختلاف بين منشد وآخر بالإضافة لما كان يقع من زيادة أو نقصان، أو ما قد يلحق اللحن أحياناً من تغيير في نصّه الأصلي أيضاً فمُندت شخصياً إلى جمع الصور المختلفة لكل لحن كما غناه كل مطرب فيما بعد على الاسطوانات ثم قمت بدراستها دراسة متأنية وعميقة. مستخلصاً من كل مغن أفضل ما أتى به، وجمعت أجمل ما في تلك التشكيلات المختلفة من أولئك المغنين لأحصل بالنتيجة على اللحن المقصود والمدرّس وقد أصبح على أكمل وجه.

نعم، لقد رأيت من واجبي الوطني والحضاري أن أدوّن للأجيال القادمة تراثنا الموسيقي بما يحفظ له الخلود، ويمنع عنه عبث المايهين، ويقيه شر الضياع والنسيان كما حصل للتراث القديم، ولا يخامرني أدنى شك أن هذا الكتاب، بعد أن تتكامل أجزاؤه المتلاحقة، سوف يزداد أهمية مع مرور الزمن، لما سوف يوفره للأجيال من ذخيرة ناقية على الأيام وأمانة للتاريخ الحضاري.

وماذا عن التنويط؟

لقد توخيت أولاً الدقة كما عمدت إلى وضع الكلمات كل حرف فوق النغمة التي

تخصّه ، وتعمدت كتابة الأحرف تماماً كما تُلفظ (على سبيل المثال ، فالألف المقصورة (ى) دَوْنُهَا الفأ ممدودة (ا) ) لما في ذلك من تسهيل لقراءة النوتة ، وقد نشرت بعض المعزوفات الموسيقية الآلية غير المعروفة وغير المنتشرة ، وتعمدت أن تكون جميعها لمؤلفين من أبناء العرب وأهملت نشر المعزوفات التي كانت قد صدرت سابقاً مرات كثيرة ومن قبل عدة موسيقيين .

بقي أخيراً أن أوضح للقارئ الكريم أنني قمت في القسم الثقافي من الكتاب بتقديم تعريف مفصّل لصيغ الدور ، والبشرف ، والسماعي ، والتقاسيم ، وتوخيت في هذا المجال رصد التطوّر التاريخي كاملاً ، وهو أمر أردت أن لا أترك فيه زيادة لمستزيد ، وسوف أشرح في الأجزاء اللاحقة بقية الصيغ الموسيقية العربية ، الآلية منها والغنائية على اختلافها

وأرجو الله تعالى أن أكون بهذا العمل قد وفقت في خدمة أمتي ، والمساهمة في تطور وطني ورفع شأن الفن الذي ما يزال يفتقر إلى الكثير الكثير !

لا بدّ لي في ختام هذه الكلمة الموجزة من تقديم الشكر العميق للدار الكريمة ، دار طلاس التي تبنت نشر هذا التراث الضخم .

## الدور

### من حيث النظم والصيغة والتلحين والغناء

الدور: هو أهم الصيغ أو القوالب الغنائية في الموسيقى العربية، وقد ظهر في القطر العربي المصري حوالي منتصف القرن التاسع عشر، وكان ظهوره في بادئ الأمر ضعيفاً وهزيلًا، وذلك من ناحيتي النظم الشعري واللمن الموسيقي، ولكنه سار فيما بعد نحو التقدم، وتطوّر شيئاً فشيئاً نحو الأفضل حتى بلغ ذروة مجده في مطلع القرن العشرين.

وبالنظر لأهميته الكبرى فهو يتطلب من ملحنه ومن مغنّيه براعة وإحكاماً ومعرفة تامة بأصول قواعد التلحين والغناء.

وقبل ظهور هذا القالب كان المغنون يؤدون أنواع الأغاني التي كانت منتشرة في ذلك العصر ومعظمها من الأغاني الشعبية والألحان القديمة، والغناء بكلمتي (يا ليل يا عين)، والموال، والقصيد والانشاد والموشحات والأهزوجة أو الطقطوقة.

وفي أماكن أخرى كانت تؤدي أغاني العمل والعمال والأغاني الدينية والأذكار والمرائي وغيرها من أغاني المناسبات، هذا بالإضافة إلى مجالات الطرب في السهرات الخاصة في الأفراس والليالي الملاح التي كانت تقام بمناسبة ما أو بغير مناسبة، أي بقصد التطريب والسرور. واستمر ذلك فترة من الزمن غير قصيرة.

إلا أنّ سنة التطور تأتى الجمود، ودعت الحاجة إلى وجود نوع جديد من الغناء وقد ساعد في ذلك ظهور موسيقيين جدد كان لهم الفضل في وضع حجر الأساس في بناء هذا الصرح الشاخ للدور. حيث ساهم كل منهم في البناء حسب امكاناته. وسنأتي على بيان ذلك فيما بعد.

الجانب الشعري: إن طريقة نظم الدور وكلماته هي نوع من الرجز. وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعري، وكان يُطلق في الأصل على جزء من الموشح. وقد يكون أحياناً ينظم متحرر من فصاحة اللغة والأوزان العروضية المعروفة، أي تغلب عليه لغة العوام، ويُنظم غالباً في معانٍ تتناول الغزل والتشبيب.



والجزء الأول منه يُسمى (المذهب)<sup>(١)</sup>. وما يلي ذلك أي الجزء الثاني يُسمى (الفنن) وجمعها أغصان، وهذه تُسمى أيضاً (أدواراً) مفردة دور، وهي منظومة بالتوالي، وهي تتألف من غصن أو غصين، وقد تكون أكثر من ذلك.

والجزءان اللذان مرّ ذكرهما أي المذهب والأغصان كانا يؤلفان الصيغة اللحنية التي تُسمى بالاصطلاح الموسيقي (الدور). وهذان القسمان كانا في بداية عهد الدور من بحر عروضي واحد، ولحن واحد وإيقاع موسيقي واحد أيضاً.

وفي الوقت الحاضر تدلّ كلمة دور على كامل المنظومة الشعرية التي تضم المذهب والفنن وهي في الوقت ذاته تدلّ على الفنن أيضاً فيجب الانتباه لهذه الناحية، ومنعاً من الالتباس فإننا سنذكر كلمتي (الدور الفنن) أو الفنن حيننا نقصد القسم الثاني من الدور.

وقد كان بعض (الأدوار) في القرن الماضي ومطلع القرن الحالي سقيم المعاني والتراكيب، وقد طرأ عليها فيما بعد تحسين نظمي حيث تناولها بعناية بعض كبار المؤلفين أمثال:

الشيخ علي الليثي (١٨٣٠-١٨٩٦)، عائشة عصمة التيمورية (١٨٤٠-١٩٠٢)، محمود سامي البارودي (١٨٤٠-١٩٠٤)، اسماعيل صبري (١٨٥٤-١٩٢٣/٣/٢١)، مصطفى نجيب (١٨٦١-١٩٠١)، حافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢) كامل الخلعي (١٨٧٩-١٩٣٨/٦/٤)، محمد القصبجي (١٨٩٢/٤/٢٥-١٩٦٦/٣/٢٥)، أحمد رامي (١٨٩٢-١٩٨١ في ٤ حزيران)، محمد الدرويش، وأحمد عاشور سليمان من القرن التاسع عشر وقد امتد بهما العمر حتى مطلع القرن العشرين، الشيخ محمد يونس القاضي امتد به العمر إلى السنينيات من القرن العشرين. وغيرهم.

وهكذا كان الأدباء أيضاً يساهمون في نظم الأدوار. وكان بعضهم يتناول صور المجتمع وما يدور فيه من أحداث، مثل دور: عشنا وشغنا سنين: من نظم اسماعيل صبري، الذي يظهر فيه التهكم على التصرفات غير الطيبة التي كانت تصدر عن بعض الحكّام.

الجاناب الغنائي: نشأ الدور من حيث اللحن الغنائي بصورة بسيطة جداً وكان لحنه يشبه الأغاني الشعبية من حيث السهولة. أي لا تعقيد في تراكيب أصوله وأبعادها، سهل المنال، قصير المدة، بل كان أقصر الصيغ الغنائية. حيث كان لا يستغرق أدائه عادة أكثر من ثلاث دقائق أو أربع، ولا يتخلل الغناء أية فواصل موسيقية آلية.

وكانت صيغته الغنائية تشبه صيغة الطقطوقة أو الأهرجة، تمام الشبه، لأن هذه تتكون من أقسام أو أجزاء، ويُطلق على القسم الأول منها اسم: (اللازمة) أو المذهب، والأقسام التالية تُسمى الأدوار أو الأغصان.

وسُمّي القسم الأول بـ (اللازمة) لأنه يُعاد بعد غناء كل دور أو غصن من أقسام المنظومة، ولا مجال هنا لاذلاله الشرح عن تطور صيغة (الطقطوقة). وقد أتينا الآن على ذكرها لعلاقة صيغة الدور بها سابقاً.

ويمكننا أن نطلق على هذه الفترة الزمنية: المدرسة القديمة الأولى للدور. ومن هذه المدرسة يوجد كثير من الأدوار

منها:

١ - ن. ت. - (مدح الصوت) إذا أُنشد به الجزء الأول في لحن، يفرض أن الصوت هو اللحن، وهو ما يُسمى مذهب الدور. (عن الموسوعة العربية الميسرة في «صحيفة» (١٩٧٦)).

البدر لاح في سماه ، مقام حسيني . محمد عبد الرحيم المصلوب .  
 الحلول لَمَّا انعطفت ، مقام حسيني . محمد عبد الرحيم المصلوب .  
 الحبيب لَمَّا هجرني ، مقام بياتي . محمد عبد الرحيم المصلوب .  
 باللي أوصافك مليحة ، مقام بياتي . محمد عبد الرحيم المصلوب .  
 خلّي صدودك ، مقام راست . محمد عبد الرحيم المصلوب .  
 صوت الحمام على العود ، مقام راست . محمد عبد الرحيم المصلوب .  
 يامن أسرتي بالجمال ، مقام عراق . محمد عبد الرحيم المصلوب .  
 رايح فين يا سَلْبِي ، مقام بياتي . (يُنسب للمصلوب) ؟  
 النوم حَرَمَ أجفاني ، مقام حجاز . حسين الساعاتي .  
 من حبك أولى بقربك ، مقام بياتي . محمد عثمان .  
 باللي معاك روح الأمل ، مقام بياتي . محمد عثمان .  
 الله غَ الدمنهوري ، مقام بياتي . الشيخ خليل ميخزَم .  
 الويّ الويّ يخلالي من الله عشقت يا نبي ، سيكاه . للشيخ محمد الشلحلموني .  
 وغير ذلك كثير أيضاً .

وقدما بعد رافق العازفون الغناء بالآتهم الموسيقية لتقديم الفواصل أو اللازمات الموسيقية ، وكان عددهم في ذلك الحين لا يتجاوز أربعة أشخاص . وكان أداء الدور مقصوداً على المغني وحده ، ولا يشترك معه أحد من المصنفين المرددنين أو المساعدين .

ومن الذين اشتهروا في تلحين الدور على هذا النمط هم :

محمد المقدم ، الشيخ خليل ميخزَم ، محمد الشلحلموني . حسين الساعاتي ، كامل المصري ، محمد سالم ، محمد الشنتوري ،

أما محمد عبد الرحيم الشهير بالمصلوب الذي يُعتبر زعيم المدرسة القديمة للدور ، وإليه يعود الفضل الأول في تربيته ، فقد كان رئيس مشايخ منشدي الأذكار الصوتية والموشحات وكبير الملحنين في تلك الحقبة من الزمن . كما أنه يُعتبر من أئمة ملحنين (الدور) في عصره الذهبي . وقد لحن ما يقرب من المئة دور . وقد وصل فيه إلى مرحلة الإبداع والتجديد . وقد عاش مدة (١٣٣) سنة (١٧٩٤ — ١٩٢٧/٧/١٣) الأمر الذي ساعده أن يربط بين المدرسة القديمة التي كان عميداً لها وبين مدارس العصر الذهبي .

ثم انتقل (الدور) إلى مرحلة ثانية . حيث انضم عدد قليل من المنشدين إلى جانب المغني الرئيسي ، وأصبح المنشدون أو المرددون يننون القسم الأول من الدور أي (المذهب) مع المغني الرئيسي ، وهذا ينتهي بمقرده القسم الثاني أي (الغنص الأول) وفي كل مرة تردد الجماعة (المذهب) بعد الفراغ من كل قسم من أقسام هذا الرجل .

وقد كان تلحين الغنص مثل تلحين المذهب تماماً ، أي أشبه ما يكون على صيغة الطقطوقة كما ذكرنا ، وكان يوزن غالباً

بايقاع (الوحدة المتوسطة السائرة) وهي تساوي قيمة علامة (بيضاء) من حيث الاصطلاح الموسيقي للمدة الزمنية، أو أنه يوزن على ايقاع المصمودي بنوعيه الكبير أو الصغير .

وقد ورد تعريف الدور في الموسوعة العربية الميسرة في الصحيفة ذات الرقم ٨١٤ كما يلي :

«وقد يسمى اللحن دوراً، إذا تألف من أجزاء صغرى وأجزاء عظمى، والمحدثون يسمون صنفاً من الألحان بالدور، وهو أن يتألف من أقوال ذيوات أجزاء منظومة، وأحدها وهو الجزء الأول يُسمى : مذهب الدور، ولا يجوز للمؤدي أن يتصرف في تلحينه والأجزاء الباقية يسمونها الخانات أو الأغصان، وهذه يختلف تلحينها عمّا في المذهب، بأن تُلحن على عدة أوجه مناسبة وأن تُردد بعض مقاطعها أو أجزائها الصغرى وتُرّجّع» .

إن هذا التعريف مختصر جداً وهو لا يفي بالفرض المطلوب، كما أن كلمة (خانة أو خانات) ليست من الاصطلاحات التي تُطلق على أي قسم من أقسام الدور بل هي تُطلق على جزء من أجزاء لحن الموشح .

ورود في معجم آخر :

«إن الدور مصدر . ومعناه الحركة وعودة الشيء إلى ما كان عليه، ومعنا : دار، دوراً، ودوراناً» .

وهذه الألفاظ تحوي المعنى السابق نفسه، أي تحرك وعود إلى حيث كان . وقد اصطلح على جمع الدور بكلمة أدوار .

والدور في اللغة العربية هو القطعة المركبة من بيتين فأكثر، ورود أيضاً أن علم الأدوار، يعني : الموسيقى .

وإننا بالواقع نجد اتفاقاً بين ما تعنيه كلمة (دور) من حيث اللغة، وبين الصيغة اللحنية المصطلح عليها لهذا النوع من الغناء، حيث يلتزم فيه الملحن بالعودة إلى الجزء الأخير من لحن القسم الأول أي المذهب .

وذلك بعد جولات لحنية غنائية يتم بعدها الاستقرار على المقام الرئيسي الذي لحن عليه الدور .

ورود أيضاً في الموسوعة العربية الميسرة عن تعريف مطلع الدور، في الصحيفة ذات الرقم ١٦٧٦ ما يلي :

«مذهب الدور في الموسيقى العربية . هو الجزء التام الأول من القول المصوغ في لحن . أو هو الجزء الأول من النغمات المؤلفة أجزاء ثامة، فيبدأ به أولاً، وكذلك الأمر في أدوار الإيقاعات . فمذهب دور الإيقاع هو الجزء الذي منه يكون المعبر إلى نهايته . ومذهب الدور الغنائي هو الذي يورده المساعدون للمغني أكثر من مرة في نوبة لحنية . فهؤلاء يُطلق عليهم عند أهل الصناعة اسم للمذهبية . وقد يُقال (مذهب الصوت) إذا أهد به الجزء الأول في لحن، بفرض أن الصوت هو اللحن، وهو ما يُسمى مذهب الدور» .

إن هذا التعريف ينطبق على صيغة الدور في أول عهده، كما ينطبق تماماً على صيغة الطقطوقة، ثم انتقل غناء الدور إلى مرحلة ثالثة، وهي إن المغني صار يتخذ حرية التصرف في اللحن فيرجل أثناء الأداء جملاً لحنية جديدة متنوعة على الكلمات ذاتها حسب قدرته الفنية وسعة خياله وقوة ادراكه وإلمامه .

ثم انتقل إلى مرحلة تكوين عدة جمل لحنية متنوعة ثابتة أي غير مُرتجلة على كلمات الدور نفسها، أي أن الكلمات ذاتها تُؤدّى عدة مرات ويكون اللحن في كل مرة على صورة جديدة تختلف عن سابقتها، وأصبح اللحن لا يستوجب السمر

طوال الدور في قسمه ( المذهب والغصن ) على نمط واحد كما كان الحال في الشكل القديم ، بل أصبح اللحن يتقل من جملة لحنية إلى أخرى ، ومن مقام إلى آخر حسب ما تقتضيه الفكرة اللحنية الملائمة لموضوع الدور مع مراعاة التطريب ، الأمر الذي يجعل الألحان دائمة التجدد على أذن المستمع فلا يتسرب إليه الملل أو الرتابة غير المستحقة . وفي هذه المرحلة كانت الجمل اللحنية في الدور تتشابه إلى حد ما مع صيغة جمل ألحان القصيدة . ومن أمثال هذه الأدوار ، دور : يا ابن الكرام شوف سقي ، من مقام بياتي ، تلحين عبيد الحامولي . ودور : تبهك عليّ اليوم بسنين ، من مقام بياتي شورى تلحين علي القصبجي . ودور : سباني سهام العين ، من مقام راسست سوزناك ، ودور : أفراح وصالك تدعي الناس ، من مقام بياتي شورى ، ودور : جمال خدك بيتعجب بخاله ، من مقام نوأثر ، والأدوار الثلاثة الأخيرة هي من ألحان محمد عبد الرحيم المسلوب . ثم دور : يا قلبي اترك المحبة ، من مقام راسست وغناء عبد الحلي حلمي . وغير ذلك كثير .

وبعد ذلك انتقل الدور أيضاً إلى مرحلة رابعة ، وهي أن بعض الملحنين كانوا قد أضافوا تنويعات لحنية على الغصن أي ( القسم الثاني من الدور ) . وأصبح الغصن المردودون يشتركون في أداء بعض الجمل أو الحركات اللحنية ضمن هذا القسم أيضاً علاوة على اشتراكهم في قسم المذهب .

وإن حركة التطور الموسيقي التي حصلت في القرن التاسع عشر في بعض الأقطار العربية بسبب اللقاءات المتكررة بين الموسيقيين العرب والأتراك ، وبالإضافة أيضاً إلى إنشاء وتكوين الفرق الموسيقية والغنائية وانتشار استعمال الآلات الموسيقية . وبسبب قدم الفرق الأجنبية المتنوعة إلى القطر العربي المصري منذ أن تم بناء دار الأوبرا في القاهرة والتي أقيم فيها أول حفل فني بتاريخ ١١/١١/١٨٦٩ كما جاء بالمرجدة الرسمية بتاريخ ١٠ منه ، وذلك بمناسبة الانتهاء من فتح قناة السويس التي أقيم لها احتفال رسمي فخم يوم اعلان افتتاحها وذلك في ١٧/١١/١٨٦٩

فهذه الأمور وغيرها كانت من الدوافع التي دعت إلى المزيد من النشاط ، وقد ساهمت في تحميم الألحان بما في ذلك صيغة الدور أيضاً .

وقد وضع الملحن المشهور : محمد عثمان ( ١٨٥٥ — ١٩٠٠ ) في المدة الأخيرة من عمره ، وهو لم يمض سوى ( ٤٥ ) عاماً ، وضع صيغة جديدة ناضجة للدور ، حيث جعل له ألحاناً للبداءة والنهاية . وعرف كيف يصنف الجمل الموسيقية ، وقسمه من حيث تنويهه للحن إلى ثلاثة أو أربعة أقسام أو أكثر وأظهر بوضوح معالم مرحله .

وكان يُلحّن الدور حسب تكوين شطراته الشعرية ، فإن كان نظمه يتكوّن من شطرتين ، لحن كل شطرة بلحن يختلف عن الثانية . وأدخل أو استعمل الجمل الموسيقية الآلية للفصل بين الشطرات اللحنية الغنائية . وإن كان النظم يتألف من ثلاث شطرات جعل لكل شطرة لحنًا خاصاً أيضاً بالإضافة إلى وضع جملة موسيقية بين كل شطرة وأخرى ، ثم جعل القسم الثاني من الدور يتكوّن من أربع أو خمس جمل أو حركات لحنية غنائية ، قد تكون الأولى منها صغيرة والثانية أكبر قليلاً والثالثة أكبر من سابقتها . وقد يردد ( المذهبية أو السيدية ) بعض هذه الحركات .

ثم يأتي القسم الثالث ويتضمّن مجموعة من غناء الآهات أو الغناء بلفظة ( يا ليل ) ، التي قد تزدي أحياناً عوضاً عن ( الآهات ) وفي هذا الجمل يتناوب كل من المغني الرئيسي والمذهبية الغناء بصورة منسجمة بطبقات صوتية مختلفة مؤدّين كلمات ( الغصن ) بألحان متنوعة ويكون ذلك في مرحلتين أو ثلاث أو أكثر . وهو ما يُسمى ( الملك ) وهي حلقة نزيهة معناها التردد المبهج .

ويُقال إنّ المثلث مُشتق من اللفظ الفارسي ( آهنگ ) ومعناه : التلوين الصوتي . ثم يعمد الملحن أو المغني إلى إنهاء غناء الفصن بجمل لحنية قصيرة .

، ويُعتبر محمد عثمان أول موسيقي عربي أوجد ( القالب ) الموسيقي في القرن التاسع عشر بالنسبة للدور ، وطريقته هذه التي أتينا على ذكرها باختصار ، لا يزال الملحنون يسجون على منوالها حتى الآن .

وإليك الصيغة النهائية للدور مع كافة التعديلات أو الصور التي جرت فيما بعد . وحتى الآن .

القسم الأول من الدور ، لا يزال يُطلق عليه اسم المذهب . وهو من حيث الشعر أو النظم يتكوّن من بيتين أو ثلاثة أو أربعة ، ويُلتحّن من مقام وإيقاع معينين . وقد يحتوي على فكرة لحنية أو عرض لحني ، أو تعبير خاص يعرضه الملحن ، وقد يكون اللحن منطبقاً على معاني الكلمات ، كما فعل سيد درويش ( ١٨٩٢ — ١٩٢٣ ) أو قد لا يكون ذلك ، وأحياناً يكون اهتمام الملحن بتكوين الانشاء اللحني الذي يقصد به التطريب المباشر فقط .

وبعد مرحلة عرض الفكرة اللحنية للمذهب ، يُختم هذا بختام لحني تام ملحوظ ، حيث يظهر المقام أو النغم المُلتحّن عليه الدور بأجل مظهره . وجرى العادة في غناء هذا القسم أن يؤدّى من قبل المغني المنفرد الرئيسي ، كما أنه يمكن أن يؤدي بمرافقة مجموعة من المغنين .

وقد سار الملحنون فيما بعد في تلحين المذهب على طريقة ملحوظة من جهة مجال الأصوات واستدادها فيما بين استقرار المقام والمناطق الحادة منه ، بالرغم من قصر المدة التي يستغرقها لحن هذا القسم ، والطريقة هي أن يبدأ اللحن من الطبقات الصوتية القريبة من استقرار المقام . إلا إذا كانت شروط المقام تُحتّم البداية من المناطق الحادة إلى المنخفضة ، أي من الجواب إلى القرار ، كمقامات : الحجاز كار ، والفرحفرا ، والمأهور ، والخيبر ، والبياتي عريان ، والحجاز كار كردي .. وأيضاً - المقامات التي يلزم الاجتهاد بها من أصوات أخرى كمقام البياتي الذي يتدعّى اللحن به من الصوت الرابع بالنسبة لأساس المقام ، أو من الصوت الثالث بالنسبة لمقام ألبا أيضاً ، وغير ذلك من الشروط التي وضعت أصلاً لمراعاة التواحي الفنية والجمالية والنفسية .

أمّا في الحالات التي لا يُحتّم فيها بداية المقام من الجواب ، فيكون لحن بداية المذهب في مجال ما بين خمسة أصوات أو أقل أو أكثر قليلاً إلى الأعلى وذلك بالنسبة لاستقرار المقام ، هذا أولاً من حيث البداية ، ثم يلي ذلك جُمْل لحنية تكون درجات الأصوات فيها أكثر حدة من ذي قبل أي أنها قد تصل إلى حدود عشرة أصوات تقريباً بالنسبة لاستقرار . وبعد ذلك يسم اللحن شيئاً نشيئاً نحو ختام المذهب ، وخلال ذلك تتسلسل الأصوات بدراسة وانتظام وتتحدر من مناطقها القريبة من الحادة متدرجة نحو الأصوات المنخفضة حتى تصل إلى استقرار المقام . وهذا الختام يجب أن يكون مطابقاً لشروط صحة المقام وأن يكون ذا صورة لحنية هامة وواضحة ، لتستقر جيداً في ذهن السامع ، حيث أنّها تشكل القفلة الأولى من قفلات صيغة ( الدور ) .

وبعد انتهاء قسم المذهب ، تُعرف جملة موسيقية قصيرة . تُسمى عادةً ( لازمة ) وقد تكرر في الوقت نفسه أكثر من مرّة إذا لزم الأمر ، وتكون بمثابة تمهيد لدخول الفناء في القسم الثاني المُسمى حتى الآن بـ ( الدور الفصن ) وتكون سرعتها عادة أبطأ قليلاً من سرعة المذهب .

وهذا القسم ينفرد في أدائه المغني الرئيسي، ويكون مطلع المَلْحَنِي والنَفْسِي كَمَطْلَع (المذهب) تماماً أي (كالقسم الأول) وذلك لا يكون إلا في الجملة المَلْحَنِي الأولى، أما الجمل التي تلي ذلك، فتكون على ألحان جديدة، وقد تبتق عن ألحان الجملة الأولى، أو لا تبتق. ويمكن للملحن أن يتوسع في إعطاء جمل لحنية كثيرة كما يشاء حسب ذوقه وقدرته، وقد تكون هذه الجمل من حيث العدد قليلة أو كثيرة، وتخللها لازمات موسيقية آلية قصيرة.

كما يمكنه أن يغير نوع الإيقاع في قسم (الدور الغنصن) عما كان عليه في قسم المذهب إذا أراد ذلك.

وينتهي عرض هذه الجمل اللحنية من (الدور) ويصل إلى غناء قسم ثالث جديد هو (الآهات) وهي ألحان متنوعة تُغنى بلفظة (آه). وهذه ليست واردة ضمن كلمات (الدور)، إنما أدخلت واستعملت لأجل إطالة زمن اللحن والغناء والمزيد من التطريب وإثارة العواطف والأحاسيس، وهي في الوقت نفسه وسيلة لعرض صوت المطرب الرئيسي، وبها مدى مهارته في الانتقال من درجة صوتية إلى أخرى وإظهار مقدرة الفنية.

وفي بعض الأحيان يُستبدل غناء الآهات بغناء لفظ آخر عوضاً عنها. وهو: كلمات (يا ليل يا عين). ويمكن لهذه أن تقوم مقام الآهات في هذا المجال تماماً.

ويُقابل (الآهات) في تركيا. لفظة أمان. وهي عندهم بمعنى أرحمك. وتُستخدم في كثير من التواشيح العربية والتركية أيضاً، وهي كلمة عربية الأصل، وهي من الأنسية أو التمني ومنها الرجاء والأمل، وهكذا ترى أن الأتراك قد حافظوا على معناها العربي أيضاً. هذا مع العلم بأن صيغة (الدور) هي غير معروفة عند الأتراك.

وإن لفظتي (الآه، والأمان) تتكونان من تركيب سهل من حيث الأحرف ومن حيث النطق والسمع فلا عجب إذا استعملتا للترين السار والمستمر.

وفي سورية تُستخدم أيضاً لفظة (أوف يا هاي) وذلك في بعض الأغاني الرفيعة. ويجري ذلك أيضاً في لبنان والعراق.

واللفظة المذكورة مكونة من كلمتين، الأولى منها هي (أف) أي أف. من كرب أو ضجر، ويُقال عند التذمر أو الضجر والكره. والكلمة الثانية تأتي بعد حرف النداء (يا) وهي (ياي) وهي لفظة تركية معناها: غني أو صاحب الدار، ويستعملونها في أواسط آسيا لقباً لصاحب الزعامة. ومن المقول جداً أن تكون هناك صلة بين هذه المعاني وبين الغناء الخاص الذي كان يؤدي أحياناً في مناسبات الأحران والمصائب والأنسى.

ومع مرور الزمن أخذ هذا اللفظ يشمل ما هو أكثر من تلك المناسبة المذكورة. وأصبح عند البعض كنوع تقليدي من الغناء لا علاقة له بالأنسى.

وعند الفريين تُستخدم الآهات كنوع من التداينات، ويستعملها الروس في غنائهم ويعبرون عنها بكلمة (أونخيم) وهي معروفة ومُتشرة في أغاني التوتية الذي يعملون في نهر الفولجا.

وفي الغناء البولندي يعبرون عن الآه بكلمتي (أوي دانا).

ولنعد الآن إلى غناء (الآه) ضمن (الدور) الذي هو موضوع بحثنا الآن فنقول:

يبدأ المغني الرئيسي بغناء (الآهات) الأولى على لحن معين، ثم يعيد المرددون هذه الآهات كما أداها المغني، ثم ينفرد المغني الرئيسي بالآهات على لحن ثانٍ، ويعيد المرددون الآهات على لحنها الأول، ويكرر ذلك عدة مرات، وفي كل مرة يأتي المغني بلحن جديد للآهات، بينما يستمر غناء (الرديدة) نفسه في كل مرة ويكون ذلك بمثابة جواب للسؤال، الذي يبدأ به المغني، وقد يكون (الرّد) أحياناً في صور لحنية جديدة. كما أنه يجوز أن يكون أحياناً أكثر من رّد واحد في الآهات إذا تطلّبت مقتضيات اللحن هذا الأمر. ثم يختم المغني الرئيسي هذا القسم بأهة ختامية ملحوظة أيضاً، وتكون هذه في الوقت ذاته بمثابة تمهيد للدخول في قسم جديد من أقسام (الدور) وهو (الهنك). وسنأتي على بيان ذلك بالتفصيل.

وعلاوة على غناء الآهات الذي مرّ ذكره. يمكن إضافة غناء بعض الآهات أيضاً من نوع آخر بشكل فرعي أي غير أساسي وفي غير المكان المخصص لها أصلاً، ويكون ذلك في قسم (الدور النصن) ويمكن أداؤها بين جملة لحنية وأخرى بقصد المزيد من التطريب ودعم قوة اللحن، وهذا النوع من الإضافة، لا يُغني عن (الآهات) الأصلية التي تأتي في المجال المخصص لها.

ثم يبدأ القسم الرابع المُسمى اصطلاحاً بـ (الهنك). ويعود الفضل في ابتعاد هذا التلويح اللحني إلى محمد عثمان كما ذكرنا. وغناء هذا الجزء من الصيغة اللحنية (للدور) يكون عادة بعد الانتهاء من غناء قسم الآهات الأساسية، وطريقة ذلك هي أن يؤدي المغني جملة غنائية على لحن معين، ويعيد (المرددون) الجملة بلحنها كما هي. وإعادة الغناء لهذه الجملة يُسمى اصطلاحاً (الرّد).

ثم يؤدي المغني الرئيسي كلمات الجملة الأولى نفسها ولكن بلحن ثانٍ، بينما تعيد (المجموعة) الجملة الأولى بلحنها الأول، أي أنها تعيد الرّد الأول ذاته، ثم يكرر المغني جملة لحنية أخرى جديدة، وأيضاً يتغير (الرّد) من قبل (المجموعة) تبعاً للمعنى الشعري واللحني الذي يتدعى به المغني الرئيسي، أي يكون عرضها حسب مقتضيات الجملة الغنائية الجديدة التي يؤديها المغني والتي تُعتبر بمثابة السؤال بالنسبة (للدريدة)، وهؤلاء يعيدون الجملة نفسها وتكون بمثابة الجواب لسؤال المغني. والجميل التي تحمل لحناً جديداً ضمن غناء قسم (الهنك) يُطلق عليها أيضاً اسم: حركات، مفرداً حركة.

ويستمر الحال على هذا المنوال في تكرار الجملة الشعرية في صيغ متعددة من الألحان المختلفة المتنوعة مع أجوبة (الرديدة) حتى يحصل الاكتفاء المطلوب.

وفي قسم (الهنك) يكون عادة (رّدان) أو ثلاثة وود أو أكثر، وقد يكون على الرّد حركة أو حركتان أو أكثر، والحركة الثانية أو الثالثة أي الحركة الأخيرة في الرّد الأول توصل إلى الرّد الثاني. وبعد أداء الحركات التابعة لهذا الرّد. نصل إلى الرّد (الثالث) وهكذا...

وإنّ كل رّد أو كل جملة تحوي في نهايتها (قفلة) لحنية جميلة وشوية. وقد امتاز للملحنون العرب عن غيرهم باختيار (قفلات) جميلة لا يمكن مجاراتها من قبل الملحنين من الأقوام الأخرى، بل إن هذه القفلات هي من ابداع العرب وحدهم.

ولقسم (الهنك) للمذكور أكبر أهمية في صيغة (الدور) لأنه يشتمل على الحيوية والنشاط والبهجة والقدرة والجهد وكثافة الألحان واتساع مناطق الأصوات والقفلات الرائعة بالإضافة إلى الحوار اللحني، والتأخذ والرّد والسؤال والجواب بين المغني

الرئيسي والمرددين . كما أنّ لحنه يكون عادة في المناطق الصوتية الحادة ، كما يحدث الانتقال من المناطق الحادة إلى المنخفضة الأمر الذي يؤكّد شدة التأثير من مختلف النواحي لدى المستمع .

وعند الاكتفاء من العرض والأخذ والردّ في الجمل اللحنية حسب الرغبة في هذا الأمر . يختم المغني هذا القسم بختام ملحوظ أيضاً ، وغالباً ما يكون بهتاء لفظة (آه) . لزمن قصير ومنها يشعر السامع أنّ (الدور) قد قارب النهاية للقفلة الأخيرة .

ثم يأتي القسم الخامس وهو الأخير . وشطراته الشعرية هي شطرات (الدور الفصن) نفسها وتكون ألحانه بطريقة لا ترجع فيها ولا تردّد حيث تؤدي بسرد ألحان الكلمات دون تكرار أو توقف أو انقطاع .

وغالباً ينفرد بها المغني الرئيسي وتعتبر بأنها القفلة الأخيرة النهائية (للدور) وتكون على لحن معين أيضاً وهو غالباً كاللحن الذي استعمل في (القفلة) اللحنية (للمذهب) وهكذا...

بعد أن تطوّر تلحين وغناء (الدور) من جميع نواحيه ، كان من الطبيعي أن تطول مدة أدائه أكثر بكثير مما كانت عليه في بداية ظهوره ، وخاصة في الحفلات العامة حيث كان يستغرق مدة ربع أو نصف الساعة ، أي أنه كان يأخذ أطول زمن بين الصبح في الفاصل الفنائي أو الوصلة ، ويكون تبعاً لظروف المغني والمستمعين ، ويُعتبر بمثابة الجزء الرئيسي للسهرة الفنية .

وقد أقبل على غناء الدور مشاهير المطربين والمطربات في السهرات الكاملة التي كانت ملتقى الطبقة الراقية . وفي الوقت الحاضر يستغرق أداء الدور ما بين ست دقائق وربع الساعة أو أكثر بقليل .

وقبل أن نغم بحث هذا القسم ، نودّ أن نأثي على ذكر عدة ملاحظات تتعلق به :

الأولى منها : هي أنه يوجد حتى الآن بعض الأدوار التي لا تحتوي على لحن أو غناء الآهات الأساسية ، وفي هذه الحالة يكون دخول غناء قسم المنك بعد الاكتفاء من أداء أو غناء أو عرض الجمل اللحنية التابعة لقسم (الدور الفصن) .

والملاحظة الثانية : هي أنه يمكن لجوقة المرددين أن تبدأ بهتاء قسم المنك عوضاً عن المغني الرئيسي بعد الانتهاء من غناء قسم الآهات الأساسية .

ثم يبدأ هذا بهتاء لحن أو جملة تكون بمثابة (السؤال) وتُجيب عليه (الجوقة) وهكذا كما مرّ معنا .

والملاحظة الثالثة : هي أنه يحدث أحياناً أن يبدأ المغني بهتاء سؤال جديد ، خلال أدائه لحركات المنك ، والمتنظر من الجوقة أن تُجيب وتعيد للحن ذاته ، ولكن يمكن لها أحياناً أن تؤدي (جواب السؤال) بلحن آخر حسب مقتضيات جوّ اللحن العام والمعنى الشعري وتعتبر هذا من باب التفتن والمفاجآت اللحنية المطربة .

الملاحظة الرابعة : هي أنّ من بين الملحنين من استعمل طريقة السؤال والجواب بالهتاء بين المغني الرئيسي والمرددين قبل دخول قسمي الآهات والمنك ، ومن هذه الأدوار من مقام الهزام : على عشق الجمال اعتدال نؤادي (تلحين داوود حسي) ، ودور : حياتي عزّ بعد العاذلين (تلحين علي القصبي) ، ودور : الصلح بيني وبين مليكي (مقام حجاز تلحين إبراهيم القباني) ، ودور : هنائي محبوبي وصفا (مقام حجاز تلحين إبراهيم القباني) وغير ذلك .



الملاحظة الخامسة: هي أَنَّ الملحن زكريا أحمد، في دور: ما كانش ظني في الغرام، من مقام عجم عشرين وغناء أم كلثوم كان قد استغنى عن المرددین، واستعاض عنهم بأصوات الآلات الموسيقية المرافقة، التي كانت تردد الألحان المطلوبة آلياً فقط، وكأنها تقوم بمهمة أولئك المرددین. وهذه طريقة خاصة ظهرت في هذا الدور فقط ولم تنتقل لغيره.

وفي دور: يُشبه قوامك غصن البان، من مقام السيكا، والذي سنأتي على ذكره في موضع آخر، نجد أَنَّ الملحن لم يستخدم الكلمات الموجب أدائها في موضع (الردود) في قسم الهنك، كما هو معروف، بل تركها واستعاض عنها بلفظة (آه) منمّعة على درجات صوتية ولحنية متنوعة تؤدي من قبل (المذهبية) بعد الحركات الغنائية أو الجمل اللحنية عرضاً عن الكلمات.. وهذه أيضاً ظاهرة فريدة لم نجدها في دور آخر، مع أَنَّ (الدور) المذكور هو من الأدوار القديمة العهد في هذه الصيغة.

الملاحظة السادسة: هي أَنَّ الملحن لم يُعد يتقيد دائماً في جعل بداية لحن الدور الفصن كبدية لحن المذهب. بل أجاز لنفسه أن يغير ذلك. وأن يضع له لحناً جديداً، فيما إذا رأى أن ذلك أكثر توافقاً لظهور الجمال.

الملاحظة السابعة: أَنَّ المعنى البارح حينما يتدمج مع غنائه في قسم الهنك، يمكن له أن يتصرف باضافة فقرات لحنية مرتجلة وجديدة لم تكن موضوعة من ذي قبل يستوحيا أو يستلها من جوّ الجلسة التي يختمها ضمنياً مدفوعاً إلى ذلك بمشاعر التأثيرين بالطرب والمفهمين له، وهذه الحالة يكون المعنى قد أثر بهولاء وهو في الوقت نفسه قد تأثر بهم أيضاً. وهذا ما نطلق عليه العامة اسم (التجلي).

ولا يجوز التصرف أو الاضافة في قسم المذهب.

وإلى جانب ما تقدم من شرح طريقة تكوين صيغة الدور من جهة التوب والتقسيم والحركات، توجد فيه أيضاً ناحية هامة في التلحين، وهي مراعاة شخصية الفكرة التي نحويها معاني الكلمات الشعرية واعطاؤها الجبر اللحن الملائم لها من الناحية التعبيرية النفسية.

ونلاحظ أَنَّ لأغلب الأدوار فكرة لحنية معينة، أو بالأحرى أفكاراً لحنية متعددة ومتنوعة، تظهر في كل قسم من أقسام الدور خصوصاً في قسمي المذهب والهنك، حيث يعمد الملحن لأعطاء اللحن الموسيقي اللازم والموافق غالباً لمعاني الكلمات.

وقد لا يتقيد الملحن بتلحين كامل الشطرة الشعرية، بل يتصرف أحياناً ويستعير قسماً من كلمات الشطرة ليضيفه إلى قسم آخر من شطرة ثانية، ولجأ إلى ذلك حينما يرى أن هذا المزج يمكن أن يكون أكثر توافقاً للمعنى الموسيقي والنفسى، ولأعطاء التعبير اللازم للحالات النفسية التي تصفها أو ترمي إليها كلمات الدور وما تعنيه.

فصور لنا الملحن هذه الحالات بطرق لحنية واضحة، ويتمنى المستمع المتفهم أن يطول زمن هذا العرض لأن به سروراً وتطريفاً كبيرين. هذا بالإضافة إلى الجبر الخاص الذي يوحى به لحن الدور بشكله العام مع ما فيه من الاستعراضات وتأثيرها، الأمر الذي لا نجد له مثيلاً في الصيغ الغنائية الأخرى. وهذه التواحي صعبة الفهم على المستمع العادي.

وهكذا نرى أَنَّ غرض الملحن هو عرض أوضاع المعاني الشعرية، ووضع الألحان المناسبة للمعاني والمواقف والحالات

النفسية، مع مراعاة حيك الأسلوب والطرب والمفاجآت اللحنية والقفلات، والانتقالات الصوتية البارة واستعراض أكبر مساحة صوتية.

ومن حيث المقام: لا يخرج الدور كله عن اللحن المختار للوصلة الغنائية الأساسية، إلا على سبيل التحويل، أي إذا تطلّب الأمر تغيير المقام أو النغم لفناء شيء آخر.

وفي الفترة الزمنية ما بين المدرسة القديمة للدور والمصر الذي سبق عصره الذهبي أو الحديث، ظهر بعض الملحنين الذين عالجوا الدور بأوضاع متعددة، منها ما سار على النهج شبه القديم ومنها ما سار على أحدث من ذلك. وقد انتشرت تلك الأدوار وتفننى بها جمهور عصرها، بالرغم من أن أصحابها لم يبتدعوا فيها الجديد المتكرر، وإنما ساءروا الطريقة التي كانت سائدة في غناء الدور في عصرهم، ومنهم:

عمود الحضراوي، أحمد عبد النبي، حسن الأسكندراني، عطية الأسكندراني أو محمد عطية (وهو والد عازف القانون محمد عطية<sup>(٢)</sup>)، عبد الحميد أبو زيد، أحمد غنيمه، مرسي بركات، سلامة حجازي (١٨٥٢-١٩١٧)، محمد عبد الفتاح هارون، علي القصبي (١٨٥٤-١٩٢٤)، حسن أنور (١٨٦٨-١٩٣٠) اسكندر شلفون (١٨٧٧-آذار ١٩٣٤)، ابراهيم شفيق (١٨٨٧-١٩٦٦/٤/١١).

هذا بالإضافة إلى الأساطين: عبده الحامولي (١٨٤٥-١٢/أيار/١٩٠١)، ومحمد عثمان (١٨٥٥-١٩/كانون الأول/١٩٠٠)، محمد عبد الرحيم المسلوب (١٧٩٤-١٣/تموز/١٩٢٧)، كامل المصري، زكي سليم، محمد صادق (١٨٧٥ وقيل ١٨٩٥<sup>(٣)</sup>-مطلع عام ١٩٦٦)، أحمد عبد القادر (١٩١٣ وقيل ١٩١٦-٢١/تموز/١٩٨٤)، أحمد صدقي (١٩١٦-١٩٨٧/١/١٥).

ومن أساطين ملحنّي الدور أيضاً: ابراهيم القباني (١٨٥١ وقيل ١٨٥٢-١٩٢٧)، دليود حسي (١٨٧٠-١٩٣٧)، محمد القصبي (١٨٩٣/٤/١٥-١٩٦٦/٣/٢٥)، زكريا أحمد (١٨٩٠-١٩٦١)، عبد الفتاح قطر (عبده قطر) (١٨٩٤/١٠/٢٢-١٩٧١/٥/١٨)، رياض السنباطي (١٩٠٦-١٩٨١/٩/٩)، محمد عبد الوهاب (آذار ١٨٩٦- )، الشيخ عمود صبح (١٩٠٠ وقيل ١٨٩٨-١٩٤١)، وعبيدهم الأكبر: سيّد درويش (١٨٩٢/٣/١٧-١٩٢٣/٩/١٥).

هذا في القطر العربي المصري. أمّا في سورية فإننا لم نجد العناية اللازمة في تلحين هذا النوع من الصيغ الغنائية، وإنّما حصلت هناك محاولات قليلة العدد قام بها أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٦-١٩٠٣)، بكري كردي من حلب (١٩٠٩-١٩٧٨/٧/١٧)، زهر منيني من دمشق (١٩٢٩- )، يحيى السعودي (١٩٠٥-١٩٦٦)، نديم الدرويش من حلب (١٩٢٦-١٩٨٧)، مظهر مكاني من حلب، وعبد الرحمن مدلل (١٩٣١- ) من حلب. وعزيز غنام من حلب أيضاً.

٢ - توفي محمد عطية في ١٩٨٠/١٠/١٠.

٣ - أرتفع ١٨٩٥ تاريخاً لإلادته، مع العلم أنه يوجد (محمد صادق) آخر مجهول تاريخ الوفاة.

## الصحت أو الفرقة الموسيقية ، ووظيفتها في الدور :

ولما بلغ الدور هذا المستوى من النضوج والكمال ، كان لا يد من مراقبة الفرقة الموسيقية الكاملة حسب التقاليد العربية للمغني مع بقية أفراد المرددين السابق الذكر . وإن مهمة الفرقة الموسيقية هي العزف الآلي ، حيث تعرف المقدمة الموسيقية قبل الغناء والتي تسمى اصطلاحاً (الدولاب) وذلك للتسهيل إلى سيطرة المقام أي النغم الذي سيبدأ منه الغناء . والفرقة الموسيقية ترافق المغني بالعزف الموسيقي أثناء غنائه ، فتساعده وترتد في قوة الأداء وروسخ التأثير .

وتوجد جمل موسيقية خاصة تسمى (اللازمات) مفردة (لازمة) وهي تُعزف وحدها دون مرافقة الغناء ، وذلك في مواضع متنوعة ومتعددة ضمن الدور ، منها ما يعزف لتكملة المعنى اللغوي أو الموسيقي الذي يأتي بعد عبارة لحنية غنائية ، أو أن تكون بمثابة تمهيد لجملة لحنية غنائية تليها بعدها ، أي أنها تهيئ الاتصال بين شطرة شعرية غنائية وأخرى أو بين جملة لحنية وجملة ثانية . وهي أيضاً تمهد للدخول في غناء قسم (الدور الغصن) بعد الانتهاء من غناء المذهب ، وأيضاً قبل المباشرة في القفلة الختامية النهائية للدور .

وتكون هذه اللازمات الموسيقية الآلية قصيرة المدة ، ولا يُستحسن اطالتها ، وقد يلجأ بعض العازفين إلى عزف لحن المذهب بكامله بعد الانتهاء من غنائه ، وقبل الدخول في غناء قسم (الدور الغصن) مع عزف اللازمة القصيرة التي تهيئ للدخول إلى غناء هذا القسم .

ويمكن للفرقة الموسيقية أيضاً إعادة بعض الجمل اللحنية من الدور الغصن بطريقة العزف الآلي ، بالإضافة إلى عزف جمل التهيئة وذلك من قبيل الزيادة في التطريب ولإطالة المدة التي يستغرقها أداء الدور بصورة عامة .

وهكذا فإن اللازمات الموسيقية لا بد من استعمالها لتهيئ الاتصال بين الجمل الختامية في المذهب وفي الغصن وتجميع أقسامهما .

## الإيقاع في الدور :

يُلمن الدور على إيقاعات متنوعة ، منها ما هو مسمى بالاصطلاح الموسيقي : بسيط ، ومنها المركب أو الأخرج . ويكون عدد أطقم الإيقاعات في الدور ، مزدوجاً . وأهم الإيقاعات التي يُلحن عليها الدور هي : المصمودي . ينوعه الكبير والصغير ، وإيقاع الوحدة السائرة ، والأقصاق ، والدارج ، والأكرج ، والتواخت .

وكان البعض يلمنون المذهب على إيقاع المصمودي ، ثم يلمنون الدور الغصن وبقية أقسامه على إيقاع الوحدة السائرة الكبيرة أي التي ترقم بدليل (٤) .

وقد لجأ بعض الملحنين إلى استخدام الإيقاعات المركبة أيضاً في تلحين الدور ، ومن تلك الأدوار القديمة . دور : يا سروري قد رافاني : مقام بياني وإيقاع أقصاق (٨) ودور : بلبل الأفراح غنى : مقام بياني وإيقاع أقصاق ، دور : الفرحي لي يا عيوني وانظري : مقام حجاز وإيقاع أقصاق ، ودور : جهادي في سبيل الحب مقم : مقام نهارند وإيقاع أقصاق ، ودور : قل لي يا جميل قل لي : مقام هزام وإيقاع سماعي دارج .

وقد لحن محمد عبد الرحيم الملسلوب (١٧٩٤-١٩٢٧) دور : في زمان الوصل هنّي ، وهو يُغنى من مقامى النهارند

والتأثر وعلى ايقاع الأنصاف (٨) وله دور : الحلو لَمَّا انعطف : مقام حسيني وإيقاع دارج . ولَحْن إبراهيم القبايني (١٨٥١-١٩٢٧) دور : أنا فؤادي يوم عشق : مقام حجاز كار كردي ، وإيقاع أنصاف ، ودور : خائف أقول وأحكي أروح لمن أشكي : مقام عجم وإيقاع دارج . ودور : هنائي عجبوني : مقام حجاز وإيقاع سماعي دارج ، ودور : الحبيب كان لي هجري والجنا طول علي : مقام عراق إيقاع سماعي دارج . ولَحْن حسين الساعاني (١٨٥٨-١٩٣٣) دور : يا بدر مالك بعيد : مقام حجاز كار وإيقاع دارج . ولَحْن عثمان (١٨٥٥-١٩٠٠ / ١٢ / ١٩) دور : أنا يا بدر لم ينظر مثالك : مقام راست وإيقاع دارج .

وهناك دور مملعة : يشبه قوامك غصن البان : مقام سيكاه ، ويُحد فيه أَنَّ قسيمي الآمات والهنك مُلحنان على إيقاع السماعي الثقيل (٨) والقسم الأخير منه على إيقاع دارج (قالس) .

وهكذا نجد أَنَّهُ من الممكن استخدام أكثر من إيقاع ضمن لحن الدور الواحد .

وقد سار على طريقة تعدد الإيقاعات في صيغة الدور بعض الملحنين الحديثين أيضاً ومنهم : زكريّا أحمد (١٨٩٠-١٩٦١ / ٢ / ١٤) وهو قد لَحَن دور : باللي تشكي م الهوى : مقام بياني ، وقد استخدم إيقاع التواخت (٧) في قسم المذهب ، ثم استبدله بإيقاع الوحدة السائرة (٩) ، عند الابتداء بقسم الدور الغصن ثم أُنِيَ على إيقاع الدارج (القالس) منذ بداية لحن قسم الهنك واستمر ذلك حتى النهاية .

ومن ألقانه أيضاً دور : اجسام الزهر : مقام حجاز كار استخدم له إيقاع التواخت (٧) في قسم المذهب ثم استبدله في قسم الدور الغصن بإيقاع الوحدة السائرة (٩) وقيل نهاية الدور المذكور استخدم إيقاع السماعي الثقيل (٨) وهكذا كان الختام .

ولَحْن أيضاً دور : آخ يا سلام : مقام راست ، واستخدم له إيقاع البيروك أو السماعي الدارج (٨) في قسم المذهب . ثم استبدله في قسم الدور الغصن بإيقاع الوحدة السائرة (٩) وعند قبيل نهاية الدور تراه يلجأ إلى إعادة لحن البيت الأخير من شعر المذهب ، وبذلك يعود إلى إيقاع السماعي الدارج (٨) وبه يختم الدور المذكور .

وهذه الأوار معيئة في اسطوانات بعوث أم كلثوم إبراهيم البلتاجي (١٨٩٨-١٩٧٥ / ٢ / ٣) وغنت ليل مراد دور من ألقانه . وهو : إن كان فؤادي شاف الهوان : مقام بياني وإيقاع سداسي (٦) بيروك بطيخ وهو نوع من إيقاع متكين سمعي ، وقد استبدل هذا الإيقاع بإيقاع آخر هو الوحدة السائرة (٩) منذ بداية قسم غناء الهنك . يستمر ذلك حتى النهاية .

ومن أقوال يحيى السمودي دور : أول ما شفتك حبيبتك ، من مقام الهزام ، ونجد أن المقدمة الموسيقية لهذا الدور مع المذهب أيضاً ملحنان من إيقاع سماعي دارج (٨) ويتغير هذا في بداية لحن الدور الغصن . حيث يصبح من إيقاع الوحدة السائرة ، ثم يسر قسم الهنك بإيقاع الجزائري ، وهو شبه جداً بإيقاع الديوك (٩) ثم يعود إلى إيقاع الوحدة السائرة ، ولكن بصورة سريعة نوعاً ما عن ذي قبل ، ثم يعود إلى إيقاع السماعي الدارج قبيل الختام حيث تكون النهاية ، بإعادة غناء كلمات البيت الأخير من المذهب .

ومحمد عبد الوهاب (١٣/ آذار ١٨٩٦ — ) استعمل ايقاع التواخت (٢) في قسم المنك من دور : عشقت روحك : مقام حجاز كار كردي .

وله أيضاً دور : القلب ياما انتظر : مقام نكريز . وقد استعمل ايقاع السماعي الدارج (٣) ويُقال له اليوروك أيضاً وذلك في قسم المنك .

كما أنه استعمل ايقاع الدارج الفالس (٤) في قسم المنك في دور : لو كان فؤادك يصفى لي : مقام نهاوند . وقد ذكر أحد الكتاب بأن محمد عبد الوهاب دور : آه يا ذكرى الغرام نسبت عيني المنام : مقام هزام ، وكلمات أحمد رامي (١٨٩٢ — ١٩٨١) ولدي سماعنا للحن المذكور من قيل أحد المغنين وجدنا أن هذه الصيغة لا تتفق مطلقاً مع قالب الدور . لذلك اقتضى البيان .

وقد لاحظنا أن محمد عبد الوهاب كان قد أدخل في قسم (الآهات) من دور : أحب أشوفاك كل يوم ، شيئاً بسيطاً من تعدد الأصوات المختلفة . ولكن سيد درويش (١٧/ ٣/ ١٨٩٢ — ١٥/ ٩/ ١٩٢٣) كان الأسبق في هذا المضمار حيث أنه كان قد استعمل التعدد الصوتي في قسم الآهات من دور : في شرع مين : مقام زتكلاه ، وذلك قبل محمد عبد الوهاب .

أما داوود حسني (١٨٧٠ — ١٩٣٧) فقد استعمل ايقاع الدارج (الفالس) (٥) في قسم الآهات من دور : الصباح لاح ونور : مقام شوق أنزا .

وقد ذكرنا أن الدور كان يسير في الأصل على ايقاع واحد محدد ، ومع مرور الزمن والتطور ومن باب التفتن لجأ البعض إلى تغيير الإيقاع عند القسم الثاني منه ، أي في قسم (الدور الغصن) . ثم لجأ آخرون لتغييره في قسم المنك . وأيضاً في القسم الأخير منه ، أي عند بداية قسم القفلة .

وكان إلى جانب عبقرية محمد عثمان (١٨٥٥ — ١٩/ ١٢/ ١٩٠٠) في القرن التاسع عشر ، عبقرية عبده الحامولي (١٨٤٥ — ١٢/ ٥/ ١٩٠١) الذي كان يُختار مجدداً أيضاً ، وقد لحن من مقامات عربية كثيرة من بينها بعض المقامات التي كانت مُهملة في عهده ، فأحيائها من جديد ، وألف ألحانه بطريقة جديدة متأثرة بالأسلوبين العربي المصري والتركي ، وقد نجح في ذلك ، وكان صوته يمتاز ويتفوق عن صوت محمد عثمان ، وكان شهماً نبيلاً ذا شخصية محبوبة ومحترمة ، وله أسلوبه الخاص في تلحين الدور .

وكان محمد عثمان — مع عظيم فنه — ينضم إلى أفراد فرقة عبده الحامولي : وكان يُطلق عليه اسم : «الأُندي بناعا» أي سيدنا وزعيمنا ، وكان كل منهما يتلقى الآخر بنفس سمحة ورحبة ووداد وتقدير ويفتي ألحانه وألحان زميله .

كما كان يضيف كل منهما إلى ألحان الآخر عند الغناء أشياء لحنية من عنده ، ليس لما وجود في أصل اللحن ، حتى اختلط الأمر على السامعين والمؤرخين ، ولا تزال حتى الآن تُخفى علينا حقيقة ملحي بعض هذه الأدوار .

فحينئذ تُنسب إلى محمد عثمان ، وحينئذ آخر تُنسب إلى عبده الحامولي أو إلى معاصريهما ، محمد عبد الرحيم المصلوب ومحمود الخضراوي .

وباعتقادنا أنه لا فرق ينسب ذلك إلى هذا أو إلى ذلك ، مادام التراث العربي قد ربح هذه الألحان العذبة ، وسُجِّلت على الاسطوانات بأصوات كثيرة لمغنين متعددين .

وبعد وفاة المبشرين محمد عثمان وعبيد الحامولي ، ظهرت عبقريه اثنين من الملحنين المعروفين للأدوار ، الأول منهما هو ابراهيم القباي ( ١٨٥١ — ١٩٢٧ ) وقد كان متزوجاً من ابنة زعيم المدسة القديمة في التلحين وهو محمد عبد الرحيم المسلوب . وتُصنّف ألحان ( القباي ) بالجديّة والقوة والطرب ، واستعمل القفزات في الآهات والاتقالات اللحنيّة العميقة ، كما كان يجمع بين الأصوات الحادة والغليظة في التلحين وذلك لاستخدام أكبر مساحة صوتيّة ولاظهار المقدرة الفنيّة لصوت المغني . وهكذا كان له أسلوب خاص في التلحين ، ولم يكن يتفقد أحياناً بالطريقة المعتادة في مدخل الدور النصن ، كما أنه لحن من مقامات وأوزان لم يستعملها أحد من قبله ، ومنها مقام المستعار ، في دور : أنا غرامي له العجب . ومقام البسنديدة في دور : وصل الحبيب كان متي قريب . ومقام الراست الساكرك ، في دور : الفؤاد مخلوق لحبك ، ومقام نيرز راست ، في دور : أحبّ الحسن خالص .

وقد أحصينا له ( ٥٨ ) دوراً ، والواقع أن أدواره تفوق هذا العدد .

ومن المؤسف حقاً عدم ذكر اسم الناظم والملحن للدور ، أو بقية الأغاني أيضاً فيما مضى ، الأمر الذي يجعلنا الآن في حيرة أمام هذا العدد الكبير من الألحان المجهولة الهوية .

والمُلحّن الثاني ، هو دلوود حسني ( ١٨٧٠ — ١٩٣٧ ) وله ألحان مختلفة وأدوار كثيرة جداً تزيد على المئة ، ومعظمها جيّد ، وهو سريع في التلحين ، وغزير في الانتاج .

ومن أحسن أدواره عموماً ، دور : أسير العشق ، والصباح لاح ونور ، وكلاهما من مقام شوق أفزا ، و : بين الدلال والنضب ( قارجفار أو بياني شوري ) ، و : مبادئ العشق نظرة ( حجاز كار ) ، و : قوام حبيبي أهوى اعتداله ( نوأثر ) ، وعلى عشق الجمال اعتاد فؤادي ( هزام ) وغيرها كثير .

ثم ظهر ثلاثة آخرون من ملحنين الأدوار ، لهم مكانتهم العالية في التلحين وهم : محمد علي القصبجي ، وزكريا أحمد ، وسيد درويش .

ونبدأ بـ محمد علي القصبجي ( ١٨٩٢ / ٤ / ١٥ — ١٩٦٦ / ٣ / ٢٥ ) وقد لحن في أوّل شبابه ( ١٨ ) دوراً ، وسُجِّلت على الاسطوانات بأصوات بعض المطربين ، ولكن لم يصلنا منها إلا القليل ، وإنّ فقدانها يُعتبر خسارة كبيرة ، إذ أنّ ( القصبجي ) يُعتبر من أقدر الملحنين .

وهو لم يلحن لأمر كلثوم أي شيء من الأدوار ، مع أنّه لحن لها ألحاناً خالدة متنوعة من الصيغ الغنائية الثانية وذلك منذ عام ١٩٢٥ وما بعد .

والمُلحّن الثاني : الشيخ زكريا أحمد<sup>(١)</sup> ( ١٨٩٦ — ١٩٦١ / ٢ / ١٤ ) وقد لحن ( ٢٥ ) دوراً ومعظمها جيد أيضاً ، وأسلوبه متين غالباً وجميل وفيه أصالة وعاطفة ، يدلّ على تفهم بالغ في صياغة هذا النوع من الألحان .

١ - ونبيل إن مولده كان في عام ١٨٩٠ وهذا ما أرتبه .

والمُلحّن الثالث: سيّد درويش (١٨٩٢/٣/١٧ — ١٩٢٣/٩/١٥) وفي سيّد درويش بلغ الدور حدّ الكمال، حيث أعطاه طابعاً خاصاً في التلحين مع تجديد وتطوير بالتّين.

وقد لَحّن خلال عمره القصير عشرة أدوار، وكان يقوم بتلحين دورين آخرين حينما وافته المنية. ووصل في تلحين الأدوار إلى أبعد مدى من القدرة، وفيها تظهر امكانياته النادرة ومهارته في الانتقالات بين الجمل اللحنية والمقامية.

وتُعتبر هذه الأدوار، نماذج نادرة لهذا القالب باشتغالها على كل الخصائص والسمات اللازمة لصيغة ومضمون الدور، وقد أصبحت هدفاً يُتّدى به.

- ٢- وبرهن سيّد درويش أيضاً على أن الموسيقى تصوير وتعبير إلى جانب الطرب، حيث أنّه عمد في التلحين إلى اظهار المعاني الشعرية والتعبير عنها بصدق وبالعُمق التام سواء في مجالات التلحين أو في طريقة الأداء المدهشة، وذلك بعد أن كان الدور مجرد تطريب وانتقالات بين المقامات.

وتُعتبر أدوار (سيّد) أعمالاً رائعة في الموسيقى العربية لم يستطع أحد من الملحنين حتى الآن أن يجارها أو يقلدها لما فيها من فن عظيم، وحسن صياغة وعمق ونضوج، تتطلب من مؤديها أن يكون على أكمل وأقدر ما يكون من حسن الأداء.

وسيّد درويش هو ذو عبقرية نادرة قلّ أن يجود نرمان بمثلها، وهو ذو مواهب جمّة وخاصة في التلحين.

تمتاز ألحانه بالابتكار والعُمق والتجديد والقوة والعلم والفن، وهي في الوقت نفسه خالية من التكلف، قريبة من النفس محبة، ومطابقة لمعاني الكلمات، وتخلّ الجوّ النفساني والهدف الذي يرمي إليه الشاعر أو الموضوع.

- واشتهر (سيّد) في جميع الألمان التي انتجها للمسرحيات والأدوار العظيمة الفخمة والموشحات المُطربة، والعلقاتين والأغاني القومية والوطنية والاجتماعية. والمونولوجات الانتقادية والاصلاحية. وقد وضع ألحاناً لكل حالة من حالات المجتمع. فكان موسيقياً عبقرياً وحكيماً ووطنياً وثائراً على المستعمر، وهو يُعتبر عميد المدرسة الحديثة في التلحين.

### الدور وأسباب تأخره:

وقد قلّ أداء الدور أو انتشاره في الوقت الحاضر عمّا كان عليه سابقاً وذلك للأسباب الرئيسية التالية:

- ١- إنّ تلحين الدور الناجح يتطلّب من الملحن موهبة ومقدرة وعلماً وفهماً ونضجاً على مستوى كبير، وهذا غير ميسور حالياً.

٢- يتطلّب غناء الدور من مؤديه، المقدرة والمعرفة والمرونة وحسن التنقل بالأبعاد والقفلات ومعرفة الأصول والأحكام اللازمة لذلك، ومراعاة الأزمنة أو الضربات الإيقاعية، والعاطفة الحقيقية و(التظليل) الصوتي الفنّي والنضوج، وبيان مباحث القوة والضعف والانسياب والمزج، واللحن والقسوة والفرق والتضخيم، واعطاء اللهجة اللازمة في الأداء والتي يجب أن تكون موافقة للمعنى الشعري، والتي يمكن بها أحياناً اعطاء أكثر من معنى للكلمة الواحدة، وذلك عن طريق تكيف الأداء الصحيح السليم الغني بنبراته وأحكامه بما يمكن المعنى من السيطرة والقدرة بمهارة على التلاعب الصوتي الطيّب، وهذا غير ميسر الآن.

٣- والسبب الثالث يمكن اعتباره ، أمراً نفسياً وهو يتعلّق بالمستمعين ، ونوضح هذا بما يلي : ليس لكل فرد من الناس القدرة أو التقبّل أو الثقافة الحسيّة الموسيقيّة لسماع واستماع غناء الدور ، لأنّه أصعب أنواع الصنغ الغنائية العربيّة على أذن المستمع .

وتوجد ناحية أخرى أيضاً لها أهميتها عند الجمهور . وقد لمسنا ذلك منه في مناسبات شتى . وهي : عدم استطاعة المستمع بصورة عامّة تقبّل تكرار الألفاظ أو الكلمات نفسها أثناء غناء الدور ، إذ أنّ منظومة الدور بكاملها حالياً تتكوّن من أربعة أبيات أو ستة أو ثمانية فقط ، ويستغرق أدائها الغنائي ربع الساعة تقريباً ، وهي لا تتطلب هذا الوقت ، إن قيلت دون الاعداد والتكرار ، ولكن الملحن يلجأ إلى تلحين الجملة الواحدة الشعريّة بألحان متنوعة ومتعددة ومختلفة ، ويتكرر ذلك في جمل ثانية ، وهذا العمل هو من الأمور التي يتطلبها أسلوب تلحين الدور ، وهذا التكرار هو الذي يجعل للحن طويلاً ، ومطرباً وجالاً للسرور والنشوة العذبة في حين أنّ الكلمات المُلحّنة تكون قليلة .

والملاحظ عند الجمهور أنّه دائماً يهتم ويفتش عن الكلمة والمعاني الشعريّة أكثر بكثير من اهتمامه بالمعاني الموسيقيّة . لأنّه يرى أن ذلك أكثر سهولة له ، وهكذا نجدّه لا يعطي الألحان الدرجة الأولى من الأهمية ، وهذا خطأ بالنسبة للناحية الموسيقيّة ، لأنّ القصد الأساسي من سماع الموسيقى هو الألحان أولاً ، ثم تأتي المعاني الشعريّة في الدرجة الثانية .

ولكننا في الواقع نرى المستمع يستسلم للكلمات ومعانيها الشعريّة فقط ، ويصبر ثم يصبر . فلا يجد سوى تلك الكلمات المحدودة تردد ، وتردد ، فينفذ صبره ، وقد ينسحب بعض المستمعين من الجلسة الغنائية أثناء غناء الدور للسبب الذي ذكرناه .

ونشير هنا بضرورة الاصغاء والانتباه التام لستطيع تفهم الألوان والصور الرائعة والمعاني التي تمجّوها ألحان الأدوار ، لستمع بما فيها من جمال وحسن صنعة ، وما تجلبه لنا من سرور ، وما تحويه من أفكار لحنيّة عالية وقوة صياغة .

وإنّ صيغة الدور ذاتها موضوعية بطريقة لأحداث أكبر تأثير وأعظم وقع للتطريب المباشر المملوء ، بالحويّة والنشاط والحركة ، والذي يسيطر على مشاعر السامع ونفسيته ، وعلى سبيل المقارنة ، يمكن لنا أن نأثّر بمثال آخر يُظهر لنا كيف أنّ بعض المستمعين يهتمون بالكلمة أكثر من اهتمامهم بالألحان ، ويكتفينا من أجل ذلك ذكر أغنية واحدة من الأغاني الشعبيّة الرخيصة جداً كأغنية (ياسليمي) فزرى أن الغناء يستمر بها أو يغيرها بما يخاللها الساعات الطوال على لحن هنزل وقصر لا يتجاوز نصف أسطر مدرج موسيقي ، ويكرر هذا اللحن المحدود مرات عديدة جداً ويستغرق أكثر من ساعة من الزمن ومع ذلك لا يحصل أي ملل أو حُجر أو تذمر عند بعض المستمعين لأنّ الكلام يتجدد عند انتهاء كل مرّة من اعادة هذا اللحن القصير ، فينبه السامع إلى تلك الكلمات الضعيفة أيضاً ويحمل اللحن ، أو أنّ هذا اللحن وكلماته توافق نفسية بعض المستمعين !! فيفضلونها عن ألحان الأدوار . وهكذا .. ﴿ وَخَلَقْنَاكُمْ أَطْوَارًا ﴾ .

والسبب الرابع هو ظهور صيغ جديدة في التأليف العربي الغنائي ، والتي زاحت غناء الدور ، بالإضافة إلى انتشار لأغاني الشعبية البسيطة والسهلة المنال ، وأيضاً أغاني الأفلام ، والموسيقى التصويرية التابعة لها التي دعت للملحنين للاتّجاه في صرّح من التأليف بالإضافة إلى الأغاني الإذاعيّة القصيّة ، وأوبريتات المسارح .

وفي عام ١٩١٧ ظهر غناء (المونولوج) وهي كلمة أجنبيّة معناها الغناء الأحادي ، أو الانفرادي وسنشرح هذه



الصيغة في المجال المخصص لها . ثم تطور تلحين المونولوج فيما بعد ، وأطلق على نوع من القصائد الشعرية الحديثة المتحررة من ناحيتي النظم والتلحين .

ثم ترقّت ألحان الطقائيق كثيراً عما كانت عليه ، وهذان النوعان من الغناء انتشرا انتشاراً واسعاً عند المستمع العربي ، وقد برع في هذا النوع من التلحين كل من الأستاذة : محمد القصبي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي .

وهذا الانتشار كان من الأسباب التي أوقفت تيار غناء القصائد والتواشيح والأدوار ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل أخذت الأغاني الشعبية الرخيصة منها تجد رواجاً كبيراً ، الأمر الذي كان له أسوأ النتائج على التأليف والانتاج العالي ، وأيضاً على نفسية المستمع . وبعد فترة من الزمن ، عادت القصيدة إلى الانتعاش على أيدي الملحن رياض السنباطي ، ثم عادت التواشيح أيضاً لتأخذ مكانها الحسن الذي تستحقه . وبعد ذلك وأخيراً ظهرت بعض البوادر الطيبة لرجوع ( الدور ) أيضاً ، ومن المنتظر له أن يحظى بشيء مما يستحقه من الفهم والتقدير .

وقد باشر المغنون والمغنيات حالياً في تقديم هذا اللون من الغناء ولم يلق معارضة . وسيزداد حسن تقبله حينما يكثر أدائه وترديده والاطلاع على طرق صياغته وتجهيزها .

وقد برهن التاريخ والواقع أنّ ذوق الجمهور لا يقف جامداً ، بل هو قابل للتطور والتقدم وهو يستمع غالباً إلى ما يُقدم إليه من ألوان وأصناف السماع والغناء الحديث منها والقديم ، ولذلك كان من واجب الملحنين والمغنيين تقديم الانتاج الحسن المفضل دائماً ، وهذا من الواجبات الوطنية والقومية والاجتماعية والفنية والحلقية .

وما أوردناه من التحليل هو من أهم الأسباب التي أدت إلى التقليل من تقديم الأدوار منذ الحرب العالمية الثانية . بينما كانت في مطلع القرن العشرين في غاية الازدهار . فهل نحن سائرون من الناحية الفنية إلى الأمام أم إلى الوراء .. !

وقد ظهر الآن نوع جديد من الصيغ الغنائية العربية . هو مزيج من المونولوج والطقطوقة ، ولحنه طوبل جداً . كما ظهرت القصائد الطويلة أكثر من اللازم ، وطول اللحن ليس دليلاً على عظمتها ، بل عظمة الشيء في جوهره .

وفي رأينا أنه لا تجوز الاطالة إلا إذا تطلب الأمر ذلك . مع المحافظة دائماً على قوة اللحن : من حيث البناء والموضوع والتأثير الحسن الحقيقي .

ومن عيوب بعض المغنيين في الوقت الحاضر ، أنهم أثناء غناء الدور وقبل الانتهاء منه يلجأون إلى ادخال بعض صيغ أخرى من الغناء ، كالقصيدة والمآل مثلاً وحتى بعض القدود الشعبية ، فيؤدونها ومن ثم يعودون إلى تممة غناء الدور حتى نهايته ، وإن هذا العمل هو تشويه صارخ لصيغة الدور وإضعاف لشخصيته ، وهو شذوذ سيئ ، يجب الاتلاع عنه ، لأن لحن الدور وحده له من القوة والوجود والتأثير الحسن الأمر الذي يجعله قادراً على أن يقف وحده عالياً ، يثبت وجوده وسحره على المستمعين ، دون حاجة إلى دمج أشياء ثانية فيه تؤدي إلى فساد الذوق ، والاساءة إلى عظمة صيغة الدور التي تُعتبر من أهم الصيغ الغنائية في التأليف الموسيقية العربية ، خصوصاً أنّ غناء الدور لا يكون عادة في بداية الوصلة الغنائية ، بل في آخرها . حيث تسبق المعزوفات والمقدمات الموسيقية الآلية وغناء التواشيح ، ثم التقاسيم الفردية على الآلات ، والغناء بلفظي ( يا ليل يا عين ) ، والمآل والقصيدة . ويمكن أن تُغنى الأزوجة والمونولوج أيضاً . إذاً لا حاجة لاضافة أية ألحان دخيلة لصيغة الدور .

ونحن لا نعارض في أية تحسينات حقيقية تُضاف إلى صيغ التأليف عندنا أو تعديلها لما هو أفضل ، على أن لا تكون ( خبط عشواء ) ، ولا يكون التقدم بالمسخ والتشويه ا .

وفي نهاية هذا البحث نكون قد استعرضنا مراحل الدور وأوضاعه استعراضاً واسعاً منذ بدايته البسيطة المطربة .. ومن ثم إلى تطوره وانحياجه نحو الطرق الفنية والصياغة العالية ، وأخذة في السمر المتواصل نحو الكمال .

أدوار: من تمجيد محمد عبد الرحيم الشهير بالسلوب. (١٧٩٤-١٢/٧/١٩٢٧)

من مقام الترت	اسم الشاعر	للقرون الذين سبوا الأهلان بأصولهم	ملاحظات
تقني دلب تقني أشعة عاصك حلي تاني صديك وصديك حليك من الفلال والفلل سار زمالك وكابد ضحك سالي سهام طين شربت الفرح في روض الأوس صوت الحمار على العود طقت مكاني الفرح عذولي لا تكن لاسي في حمار الفلاح أقيم روض في حمار أوميت روضي (كروك) سفرق بالمل في كلامه من فرط ما كنت فرح منجي ليدى هني ظلك ما رأيت يا فهد عصك ملك الفلاح لك السادة فرق لي: وجعلت عبي الفلاح يا حمار ملقيه والأفكار بالقي لو كان يمني يا كمال الأوصاف معرك حرمي فوم يا نفس خيالك أني كنت يا حل ترى به دلائك	حسن الآلات محمد الفريش أحمد رمة محمد أبو الفحل	سليمان أبو داود سليمان أبو داود محمد الفلي حلي زكي مراد، أبو الفلا محمد، محمد الفلي حلي، أحمد فهد، سليمان أبو داود سليمان أبو داود داود حسني سليمان أبو داود	نُسب الأكنات أيضاً إلى معاصلي حدي ذكر كتاب (وهذا) أنه من مقام حرق له لمن أكرم من مقام الفوم نُسب له أيضاً إلى عيده الفخوري نُسب له أيضاً إلى عيده الفخوري نُسب فظه إلى علي أبو الفوم، أبو عهدي نُسب له أيضاً إلى عيده حجان

من مقام الشهادة	اسم الشاعر	للقرون الذين سبوا الأهلان بأصولهم	ملاحظات
لنا من معرك أمكي حرك فهم من قبل نذر كله مد بعد الحمار حتى اصطاح	محمد الفريش محمد الفريش	أبو الفلا محمد أحمد حسني، علي عبد الفلي أبو الفلا محمد	نُسب له أيضاً إلى عيده الفخوري نُسب له أيضاً إلى عيده حجان، والفخوري له لمن أكرم من مقام وست تلمين محمد حجان

من مقام التواضع	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
جعل عذقك ويتعجب قتاله الدمى يا سيد الملاح لي ويلات الرسل حتى يا سبة المرحح جعل	محمد الفريش محمد الفريش	عبد الحمي حلسي عبد الحمي حلسي ، سليمان أبو داود ، بهجة صادق يوسف الفيلاني ، زكي مراد سليمان أبو داود	بنته زكي مراد من مقام التواضع

من مقام التواضع	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
جبل زنتك لك مفا لنيس كما هجرل  حل شان ما أسكت هجرل القلب يلهف بالأشوا يا جبل ياهل عورتك يا قلب مين قالك تمشن . يا قلب فاهل عليك ... يا هلي فوصلك لوجه واك تيق يا مسكتي سيرف فواضك حبيبي	أبراهيم التوفيق         محمد الفريش	عبد الحمي حلسي ، أحمد سالم محمد نجيب ، محمد نور      عبد الحمي حلسي ، سليمان أبو داود عبد الحمي حلسي ، محمد سالم ، سيد مكاري ، صلاح لغري	مقام ياهي لولا ، ينسب إلى محمد خزان وإلى الحامولي  له نحن آخر من مقام: صبا  ينسب عنه أجداً إلى محمود الحضروري وشخه نحن هوام محمد عتال  يقال إن له كديم

من مقام حسبي دوكاه	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
القدر لاح لي سار الحلو كما المظف	محمد الفريش إسماعيل صوري باشا	حل عبد القاري ، أبراهيم شليق يوسف الفيلاني ، عبد الحمي حلسي ، أحمد حستيا كلام محمد	القدر لاح لي سار الحلو كما المظف

من مقام ياهي شوري (كرو جهار)	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
أفروح وصلات دعي الناس	أبراهيم التوفيق	عبد الحمي حلسي ، سليمان أبو داود ، محمد صالح زكي مراد ، صالح عبد الحمي .	

من مقام الصبا	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
الورد قابل حسي	حسن الألف		

من مقام الحجاز	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
حيث جبل حتر وصل حسن الحبيب نازل زهد الماسن بان لي جلس الأوس لقي يا متى رويح ولسي	محمد الفريش محمد الفريش	محمد سالم الكبير، سليمان دارود عبد الحمي جلي، سليمان أبو دارود، دارود حسني عبد الحمي جلي، سليمان أبو دارود، صالح عبد الحمي، فرقة عبد الحليم نهر، محمد الفلاح راشد	

من مقام العشق	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
لما لا نساو حسي يا سحر أشك حال	أبراهيم التريش	عبد الحمي جلي	

من مقام العراق والملايكة	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
نحب بقلب بالأنوار (الوج) دلائل يا جبل أشكال عشق الجبل لي جبل يا من أسره بالجمال لنسر ولقي وسيفك (مقام ٢)	عاشقة البصريه محمد الفريش	سليمان أبو دارود، دارود حسني، زكي مراد يوسف الفريش، محمد سالم، محمد سليم، حل عبد الهادي، سليمان أبو دارود، عشقة حسن	لقد أبراهيم الفاي من مقام وحدة الأنوار ذكره ذكره بطرس في كتابه أعلام المرسلة (١٦)

من مقام هزيم سبكه	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الإعلان بأصواتهم	ملاحظات
جافك يا فهد عسوك الحب من يقدم بتميه يخرج على أنظر خيوك	محمد القديريش محمد القديريش عائشة الصبيحي	محمد السبع يوسف الميلاوي، سليمان أبو داوود، علي عبد البري	

من مقام جهازكاه	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الإعلان بأصواتهم	ملاحظات
الحب صبحي عديم ترجعه مثل القدر تمام بترجي تلك يا نفسي	محمد القديريش	عبد فلي حلي، محمد السبع، سليمان أبو داوود، عائشة حسن يوسف الميلاوي، عائشة حجازي عبد فلي حلي	ابراهيم شفيق بسب القاصين محمد عتيان، وكامل الحليسي نسبة إلى عبد الحامولي يُنسب تلحينه إلى عمود الحامولي أيضاً

### أدوار من تلحين عبده الحامولي

من مقام الرست	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الإعلان بأصواتهم	ملاحظات
عزل صدوك وجبرك وشايف حب شفتك طرايح لي روض الأتر توكلي جند به حالات لكي في حيك شغل ملك الحبال لك القعدة يا حل رن له فالك	مصطفى صيري محمد القديريش محمد القديريش علي القبي	عبد فلي حلي، أحمد فهد، سليمان أبو داوود داوود حسي محمد سابع، سليمان أبو داوود	عمود البرلاقي ينسب القاصين إلى عمود الحامولي عمود البرلاقي ينسب القاصين إلى عبد الرسيم المسلوب

من مقام الحجاز كار	اسم الشاعر	للقرون الذين سجلوا الأختان بأصولهم	ملاحظات
فهد يحدو دولة حسنك	عبد الرحمن نوحه	سليمان أبو داود، يوسف المفلحي، محمد سليم عبد لمي حلي، صالح عبد لمي، اسماعيل شيلة، فرقة نيرة أحمد فهد عبد لمي حلي	نسبت الكنتات إلى عل هاني أهدأ
غرامك حسي الفرح كنت بين راحل لين	محمد الفريش	يوسف المفلحي، عبد لمي حلي، زكي مراد صالح عبد لمي، فرقة عبد الملح لوبرة	
ملك الحسن لي دولة جلال	محمد الفريش	يوسف المفلحي، عبد لمي حلي، علي عبد الباري، محمد السبع، سيد صلي، زكي مراد	

من مقام البناود والوالت	اسم الشاعر	للقرون الذين سجلوا الأختان بأصولهم	ملاحظات
جلال الجليل ولكنس لي بده دول عير لي بحر هارم كل يوم لشكي من جرح لمي يا نية الأرح جدي تبارك علولي سلو الجليل	محمد الفريش محمد الفريش محمد الفريش	داود حسني سليمان أبو داود عبد لمي حلي	غلام الحامولي من البناود، وعبد محمد عثمان من الوالت عبد الوالي حسب فتلحن إلى أحمد عينة

من مقام عشاق وبوسلك	اسم الشاعر	للقرون الذين سجلوا الأختان بأصولهم	ملاحظات
شربت الفهم من بده قصلي ما حلتش مثل شاف أمرو	عل هاني	محمد سالم، سليمان أبو داود، داود حسني	

من مقام يالي	اسم الشاعر	للقرون الذين سجلوا الأختان بأصولهم	ملاحظات
سيف لوانط حسي كان مالي لي حكت لا يا عين لا يا حلوه آء يا جميل يا عين الكرام شرف لمي أنا حسب لي آلي حري	بركانه -موجود عل هاني	عبد لمي حلي عبد لمي حلي، سليمان أبو داود، صالح عبد لمي أبو العلا محمد، صالح عبد الحفي	ذكر محمد كندل بأن الفهم من مقام حيلزكه فقد الممارلي زاء ليلاده عبيد دور بسيط ينسب للحامولي

من مقام جيرانك	اسم الشاعر	الشعراء الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
أنت فهد لي نسبي	اسماعيل صوري	سليمان أبو داود، يوسف الملهاني، أميا الكسائي، عبد الله حلي، محمد فهد، علي عبد الجبار، اسماعيل شاك	

من مقام صبا	اسم الشاعر	الشعراء الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
كل مالي لي حيك		عبد الله حلي، سليمان أبو داود	هذا الشعر من آخر من مقام جوارك

من مقام عزيم وعراق	اسم الشاعر	الشعراء الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
سبحي سوام الفون عنتي فشان في حيل يا حل عقلت م دنت منع حالك بالأصابع فحكك طاهر	عبد العزيز	عبد الله حلي، شاكبة أحمد محمد سائر الحكيم يوسف الملهاني، عبد الله حلي، محمد الشيخ سليمان أبو داود، أميا الكسائي، صالح عبد الله، عباس القديري، فهد نبوة	له شعر من مقام الرقت (الكسائي) عندة فزيال بب شطوح إلى أحمد أبو حليلي الليل حسب فرحهم شغل هذا البحر فسد حلال

من مقام جوارك	اسم الشاعر	الشعراء الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
يا حبس الله جوارك حب صبحي مده فد محمد سر من حسي يا حبس الله - عدت النار لي نسبي	عبد العزيز عصلي ملك نسبي	عبد الله حلي، محمد الشيخ، سيد صافي، شاكبة أحمد عبد الله حلي، سليمان أبو داود أحمد الجاني، يوسف القديري	



## أدوار من تلحين محمد عثمان

من مقام وكسب	اسم الشاعر	للملحن الذين سجلوا الألبان بأصواتهم	ملاحظات
أصل التزييم نظرة	إسماعيل صبيح	علي عبد القاري، سليمان أبو داوود، داوود جسي	(اللقائ: سماحي فارح) لثمة ابراهيم القاسي، جهازو كثر رأست نوا
أنا يا بلر لم أنظر مثلك	إسماعيل ورجح	أشما الكساية، عزو عيخان، ماري جويل، صباح لمعري، محمد العيسى، فرقة نيرة، زكي مراد، عائشة حسن، محمد شعوي سند صلي، محمد صادق	
بدر الأناقة لأح هستان مثلك من سمه	علي القايي محمد القويش	سيد صلي يوسف الليلاري، عبد الحمي حلي، سلانة جيجلاري، زكي مراد، صالح عبد الحمي، فرقة نيرة، فرقة حسن جديد	
بعد الحسام حي اصطلاح	محمد القويش	علي عبد القاري، سليمان أبو داوود، داوود جسي، بدية صادق	
دواعي الحب تشغلي	محمد القويش	عبد الحمي حلي، علي عبد القاري، سلانة جيجلاري	له لمن آخر من مقام بلوند (الفسلوب)  نُصب القصر المسود للمحروبي ليناً
طاف الجفا من محربي خشنا وشقنا سنين (مقام دليشين)	مظفر القندي إسماعيل صبيح	عبد الحمي حلي، محمد لبيب محمد السبع، أحمد لريد، سليمان أبو داوود، زكي أحمد، صالح عبد الحمي، محمد شعوي، عباس البلندي، فرقة نيرة	
القلب مقيم من وغان أبوه إليك لأطرب يركي يا ناس لحالي ملكيك أنا عندك	محمد القويش محمد القويش محمد القويش	عبد الحمي حلي، علي القايي، محمد نجيب، سليمان أبو داوود	
يا ناس عريف أكرل أسميه	محمد أبو الفضل		رأست نوا، لثمة ابراهيم القاسي من مقام الصبا

من مقام حجاز كاز	اسم الشاعر	الشعرون الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
مدرسة طمس هوش يا ما أنت بحسني	محمد الفريش محمد زكريا	يوسف الليلاوي، عبد الحملي حطبي، أحمد وسام محمد لادم، سيّد حطبي يوسف الليلاوي، عبد الحملي حطبي، ملوي جويان سيّد حطبي، صالح عبد الحملي، حسن الحامولي، فرزاديم شفيق، محمد لادم، صالح نخري، رفاة نورة، حليبا القلطي، لطفي بوشناق، محمد خيري	نسب كلهم إلى محمد الفريش أيضاً

من مقام بزارند	اسم الشاعر	الشعرون الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
نكدي يا جميل يوك وين بالوصل نصا لك نوكري يا جميل يمشي ولكن بغيره عز نوكري يوك يمشي لحالي فصه من لكان متارة سملت روستي للحصال كادلي ملوي وسبحت مليل	محمد الفريش محمد الفريش محمد الفريش	سلامة حجابري عل عبد البازري يوسف الليلاوي، عبد الحملي حطبي، عل عبد البازري، سليمان أبو داوود، سيّد حطبي، عزيز خزيان، ملوي جويان، عباس اليلدي، فرقة نورة داوود حسني	موجهة ختاً ستر نسب مله القدر أيضاً إلى عبد الحامولي

من مقام نوادر	اسم الشاعر	للشعرون الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
يا زلفي يا زلفي يا زلفي يا زلفي يا زلفي يا زلفي	فرزاديم قايروم	عبد الحملي حطبي، في مراد	نسب كامل الحملي الحسن إلى (الكلوب)

من مقام شوق نازا	اسم الشاعر	المقرن اللحن سيقاروا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
البحر صفا دلتني القرب	إسماعيل صبري	عبد الصبح ، سليمان أبو دقويد ، داريود حسني فرقة نهر	نسب كلماته إلى عبد القويش أيضاً

من مقام عراق	اسم الشاعر	المقرن اللحن سيقاروا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
هبت ساعدك وشفتك توتني أسلاك قل لي لسان الفصح المنح من يالي منك ولا حكم بالعدل أحسن	علي أبو النصر إسماعيل صبري عبد القويش	يوسف الخيلوي ، عبد الحلي حلي ، أحمد صابر سليمان أبو دقويد ، سيد صفتي ، عباس الويلندي عبد الحلي حلي ، سليمان أبو دقويد ، صالح عبد الحلي ، فرقة نهر	نسب اللحن (الحماري) أيضاً نسب كلماته إلى عبد القويش أيضاً نسب البيت صفا اللحن إلى محمود الخيلوي

من مقام حزام	اسم الشاعر	المقرن اللحن سيقاروا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
أنا أعش في يالي في البعد بأما كنت لروح	عبد القويش عبد القويش	عبد الحلي حلي يوسف الخيلوي ، عبد الحلي حلي ، محمد سليم علي الخيلوي ، سيد صفتي ، أحمد الكسار ، عزيز خشان ، صالح عبد الحلي ، عبد القويش السيد ، فرقة نهر	
القلب دهب أسطيتي القلب دا بأما فكلم لور القويش عزف يالي يا قلّ الفساح يا قلّ الفضا يا هلي من قلّ لك تمشق	عبد الفتاح صبري	عبد الحلي حلي ، صالح عبد الحلي ، شاقية أحمد عبد الحلي حلي ، محمد سليم ، داريود حسني	لحن (المسروب) صفا اللحن من مقام يالي

من مقام ياني	اسم الداعر	للشرك الذين سبوا الإبلان بأصواتهم	ملاحظات
أسير على حكم الملك إن كان كما رأينا كما أسير	محمد الفريش	سليمان أبو داود نسب كامل الخلفي للسنن إلى	(للحامل)
يسير بين ركبت القلب هام الطاح في الزمان حي دحالي البستان الحب جاني وعلني الأدب الحب ليله عين حيث جميل ليله الفلال	محمد الفريش أبراهيم الفريش علي أبو حمير إسماعيل صوري إسماعيل صوري	سلالة حجازي أبني مراد عبد الحلي حلي عبد الوهاب، محمد السبح، جميل عزا، منيرة الهدية، صالح عبد الحلي، إبراهيم شافعي، عاقبة حسن يوسف الفيلالي، عبد الحلي حلي، محمد نجيب، صالح عبد الحلي، محمد مريم، رقية لوزة، رقية حسن جند يوسف الفيلالي، عبد الحلي حلي، محمد نجيب صالح عبد الحلي، محمد مريم، رقية لوزة، رقية حسن جند	نسب كامل الخلفي للفريش والفيلالي آخر ديو ليله عبد عزال مقام ياني صوري، نسب كامل الخلفي للسنن (للحامل)
حط الحيلة بيني لروحي	محمد الفريش أبو إسماعيل حقا	يوسف الفيلالي، عبد الحلي حلي، محمد نجيب، صالح عبد الحلي، محمد مريم، رقية لوزة، رقية حسن جند	نسب كامل الخلفي للسنن (للحامل)
جندني يا ليلي حلقك	محمد الفريش	يوسف الفيلالي، عبد الحلي حلي، محمد نجيب صالح عبد الحلي، محمد مريم، رقية لوزة، رقية حسن جند	نسب كامل الخلفي للسنن (للحامل)
أفلاين يوم ما خلت عين وطني جفائك فني حزني يا ليل صبري وثا	محمد الفريش محمد الفريش	عبد الحلي حلي، سليمان أبو داود عبد الحلي حلي، سليمان أبو داود، هدية صادق	مقام حسني دركاة
عبد الأميرة محفلة	إسماعيل صوري أبو عبد ماضي الفيلالي	عبد الحلي حلي، صالح عبد الحلي	لخته إبراهيم الفيلالي من مقام الويليك
فقد لمر الكفصال الله الماس في جندني	إسماعيل صوري محمد الفريش	عبد الحلي حلي، صالح عبد الحلي عبد الحلي حلي، سلالة حجازي، محمد سالم الكبير، محمد نجيب، هدية صادق	ياني نوا
ألا لي رأيت به لي دلالك من حرك أول يديك من يوم عرفت الحب يا قل معاك زوج الأمل يا وصل شرف يا جفا روح عفا	محمد الفريش محمد الفريش محمد الفريش محمد الفريش محمد الفريش	عبد الحلي حلي، أمال الكسابة، محمد نجيب عبد الحلي حلي، سيد صلي، محمد نجيب عبد الحلي حلي، علي عبد الحلي، داود حسني سليمان أبو داود، زكي مراد عبد الحلي حلي، محمد نجيب، أحمد صابر، عبد السبح، صالح عبد الحلي	ياني نوا

من مقام حجاز	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
أريد للحسين يان تجدي من الممالك يا حسبي يا بر الميراث الكعالي لعبد العرب	محمد الفرجش	عبد الله حلي، سليمان أبو ذؤيب، داود حسبي سليمان أبو ذؤيب، محمد نجيب	

من مقام حبا	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
أفقد لكافس حرك آهين وآه من المشق آه هل الملاح أنت الأمير ند ما أسيرك ويلاذ منك ما أسب حرك ولت مهجة قلبي يا ألق سلاتك و تن يوسي	محمد الفرجش محمد الفرجش محمد الفرجش إسماعيل صوي	عبد الله حلي، داود حسبي، صالح عبد الله محمد نجيب يوسف الفيلالي، عبد الله حلي، سليمان أبو ذؤيب، محمد السبح، صالح عبد الله عبد الله حلي، داود حسبي	

من مقام جهازكاه	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
بلغ الحبيب كله بطرب تريك حالي اليوم يستن سبحت من عشقك أبركي على ربي أنا الجمال قدح وعد بي إن صدق	محمد الفرجش	عبد الله حلي، محمد السبح، سيد صغري، شاذلي أحمد عبد الله حلي عبد الله حلي، محمد سليم عبد الله حلي، سليمان أبو ذؤيب، صالح عبد الله	لحظه على القصص من مقام ياني شوقه، وكتب كمال الحفصي لن الجزار كاه إلى أولادهم القبول

## أدوار من تلحين أحمد غنيمة

من مقام يارند	اسم الشاعر	المفرد الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
أعين نفسي وأنتل إلىكم	محمد الفريش	عبد الحى حليم ، وعبد سليم ، وسليمان أبو دارود ، وسليمان حسن الفخارني ، وإبراهيم شنبو ورسى الموروي	نسب اللحن كامل للحلمي (للحامولي)
رايت الصبر أحسن كل شيء ودول جويل لي بحر التمام عقل الجليل يحد	أحمد عنيذ		نسب اللحن كامل للحلمي (للحطولي)

من مقام يوالي	اسم الشاعر	المفرد الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
كؤيل الحلب عبال كل لأم لا كؤيل الحلب يا للى لرج علولي		سليمان أبو دارود محمد البرلاقي ، ماري جويك	

من مقام حسبي	اسم الشاعر	المفرد الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
فسيب كبر لا حيث			

من مقام يوالي شوروي	اسم الشاعر	المفرد الذين سجلوا الأختان بأصواتهم	ملاحظات
ألوكة ولكن أنت من غير سكرتلك طام			

من مقام مها	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الأعلان بأصواتهم	ملاحظات
إن كنت حسي لأ لي ع لفر			

من مقام مزيم	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الأعلان بأصواتهم	ملاحظات
يا روح الفرس لبي حرك يا قل جرحت قلب دله		مهد داني حلي، سليمان أبو داود أحمد بنيس، زكي مراد	

من مقام مهازكا	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الأعلان بأصواتهم	ملاحظات
يحيى يحيى يحيى			

### أدوار من تلحين محمود الحضرأوي

من مقام الراست	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الأعلان بأصواتهم	ملاحظات
قلي لي حرك له سجنول مطك ما ولت يا زهد صعيك فرجس الألفاظ لفر من فرال يا قلب لو كاد كسحى	عبد القدرعش	سليمان أبو داود	نُيب اللحن لهذا والغريب

من مقام حجازا كار	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الأعلان بأصواتهم	ملاحظات
قلك علي صبح قاسي		سليمان أبو داود	

من مقام عالي	اسم الشاعر	المقرون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
أصبحت من وجهدي بصفك يا حلو فلمب زوال عطشي الأصب تخل زوال برامد لذلك وسال لسرى الدنيا مالت بديكي وبني رماك وسجارتك أحب الرسل يا وشوق قلقة توكدي ما بعد حيلة	عبد الدريوش	سلامة حجازي أحمد صليبر محمد الروابي، أحمد حسين، زكي مراد عبد لمي حلي سلامة حجازي	ينسب كل من الألفان للبحر (السلوب) مقام ياقال شوري. قال محمود كامل أن البحر من مقام صبا مقام ياقال شوري

من مقام صبا	اسم الشاعر	المقرون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
تأجيل لي حرك الصبر طمحي ما أحب حبك ولت مهجة طمحي		عبد لمي حلي، طارق حسني	ينسب البحر (السلوب) أيضاً ولطارق حسني

من مقام عشاق	اسم الشاعر	المقرون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
شراب المنام يصل توكدي			

من مقام حزام	اسم الشاعر	المقرون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
البحر حبس بر صبح لي		سليمان أبو داود	

من مقام حجازية	اسم الشاعر	المقرون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
أتسكي يا ناسي كسركك لي القرم الوجه مثل القمر لأم يا سرور الحنين	عبد الدريوش	يوسف الميخائيل، سلامة حجازي، صالح عبد الحلي، إيهاب الأنتم	



## أدوار من تلحين ابراهيم القبالي

ملاحظات	المغنون الذين سجلوا الأغاني بأصواتهم	اسم الشاعر	من مقام الراس
راست : مجلس الروي	عل عبد الحارثي ، ابراهيم القبالي ، سيد صلي ، زكي مراد	أحمد حاشور	أحب الحسن عاصم م للعيب
	يوسف الشهابي ، عل عبد الحارثي ، أحمد زيد - سيد صلي ، عبد لحي حلي ، منقذ المهدية	أحمد حاشور	البلبل جلال وقال لي أصبح بوجاك
فيه من مقام ساوكر	زكي مراد	أحمد حاشور	حبيب الكندي أبو بوع
له من آخر من مقام يالي شهد عتاي		أحمد حاشور	حقى الفكر إنا رأيت سنده عالم
		أحمد حاشور	تكني كني يكي وقطال وطجر له
		أحمد حاشور	الفرقة غزلت لك
		أحمد حاشور	كل لي رأيت له لي لاك

ملاحظات	المغنون الذين سجلوا الأغاني بأصواتهم	اسم الشاعر	من مقام ياولد
يولي سبلة	زكي مراد	أحمد حاشور	حيث أنا من أول وحيد
	يوسف الشهابي ، محمد البولي ، سيد صلي	أحمد حاشور	من سبي يا أهل الساج
		أحمد حاشور	يا ملك الحكيم يملك
		أحمد حاشور	يا يملكك له يملك

ملاحظات	المغنون الذين سجلوا الأغاني بأصواتهم	اسم الشاعر	من مقام مستعدة
	ابراهيم القبالي ، يوسف الشهابي ، منقذ المهدية		وصل الحبيب كان مني قرب

ملاحظات	المغنون الذين سجلوا الأغاني بأصواتهم	اسم الشاعر	من مقام يوساك وعشاق
لحمه محمد عتاي من مقام يالي	أحمد حاشور	أحمد حاشور	يملكك لمر الأفضال
		أحمد حاشور	يعدو له عل قلب فليعد

من مقام نوگار	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
یا لمر داری میرد	أحمد عاشور	(کي مراد ، لور دگانی	

من مقام حجاز کار کردی	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
آغا کردی یخ خش	أحمد عاشور	سید صلفی	لهذا القصائد ، ولعل أنه من نظم إبراهيم فتیالی

من مقام عجم	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
عزایز آفرید و حکمی لورج لون لنتکی	منازل صیری	عماد البرلانی	الملاحج مارج

من مقام حجاز کار	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
قصید صبی بین ملیکی کنا یا بدر لم نظر مثاک قال لی الملوک مشفق و فکر مشغول ملیکی. سلطنت بولاک	محمد القرمچی أحمد عاشور	سید صلفی ، ابراهیم قبال یوسف المینازری ، عبد الملی حلفی ، علی عبد الهادی ، زکی مراد	لنجد محمد طایف من مقام و است

من مقامی وحدة الأنواع و عرق	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
أفخر حسن الجمیل و مشفق الحسب کون له مجید و یجنا ملک علی ملاک یا جمیل أنکال کل یوم یوم لا رأیت حکم الأمم نظر القلب ما مشق یا کامل الروح و الفاسن	عاشقة همدانیة أحمد عاشور	سید صلفی ابراهیم فتیالی ، سید صلفی سلیمان لور داریز ، زکی مراد ابراهیم فتیالی	الملاحج مارج لنجد الملوک من مقام عرق وآء -صغنی باشا کمل

من مقام حجاز	اسم الشاعر	للقرون الذين سجلوا الأكلان بأصواتهم	ملاحظات
جملت حبري عريهك هائل حبري وسنا وسياك أيا عريهك يا عني فصح الحال يا ورد عني الحبيب	أحمد عاشور أحمد عاشور أحمد عاشور أحمد عاشور	محمد سليم ، سيّد صلبي سيّد صلبي فرقة تيزرة ، فرقة حسين جعد سيّد صلبي ، محمد فاذري ، فرقة تيزرة زكري مراد	يبلغ حوالي مائة

من مقام يافا	اسم الشاعر	للقرون الذين سجلوا الأكلان بأصواتهم	ملاحظات
قل ما تطلب للحرمة كان لي دين لي الحب الأكال في اللامح صدف  فالحسن والجمال من قبل ما عوى فبال  قلى أسود الشوق حين يا قلب مالك صبحت تشكي يا قمر يا ليز عني يا جميل	أحمد عاشور أبراهيم الفخاخ أحمد عاشور أحمد عاشور  أحمد عاشور محمد الفروخ	أبراهيم القبالي ، سيّد صلبي يوسف المينلاوي ، علي عبد القاري ، سليمان أبو داود ، أبراهيم القبالي ، محمد السبح ، سيّد صلبي سيّد صلبي يوسف المينلاوي ، علي عبد القاري ، سليمان أبو داود ، سيّد صلبي ، روجيه عبد الحلق ، محمد صالح زكري مراد سليمان أبو داود ، سيّد صلبي	يُربّ القنن إلى عهد القبالي لهذا  والذي

من مقام يافا شوري	اسم الشاعر	للقرون الذين سجلوا الأكلان بأصواتهم	ملاحظات
شرح الفرم قال لي يا تاس لي مطلع الأكر أنراسي			

من مقام صبا	اسم الشاعر	للقرون الذين سجلوا الأكلان بأصواتهم	ملاحظات
أحمد عني وارتوا حال لؤدي أعمل له به القلب سلم من زمان أمره إليك ما كنت قلت ما كمثل شي ميش يمشي قلى	أحمد عاشور محمد الفروخ محمد الفروخ	سيّد صلبي سيّد صلبي محمد أبو ، سليمان أبو داود	لغة عند هذان مقام وست ليا

من مقامى الخزام والسبكه	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
<p>دوم الأثرى وحدة للفرقة الفرقة حركت ولا لوش مصف</p> <p>له قصيد لي الحبيب عنادي يا حبيبي يا هبة الأثرى يا قلب ما كنت تطرب</p>	<p>أحمد عاشور</p> <p>أحمد عاشور</p>	<p>أبراهيم القبالي</p> <p>علي عبد الباري، محمد سليم، سليمان أبو حارود</p> <p>محمد طه، سيد صفي، يوسف القبلاوي</p>	مقام سبكه

من مقامى مسمار وشعار	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
<p>أنا غرامي له المصعب</p> <p>تطحنكي للمرشد لي غرامي</p>	<p>أحمد عاشور</p> <p>محمد المرويش</p>	<p>يوسف القبلاوي</p> <p>محمد سليم</p>	مقام شعار

من مقام جهازكة	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
<p>الهدى من نور جمال</p> <p>الممثل كله لوش</p> <p>علي اشعكي لي من الخزام وحس لي</p> <p>باضي الجمال</p> <p>مراد الألب من ضمن الممثلين</p>	<p>أسماعيل صبي</p> <p>محمد المرويش</p>	<p>أحمد الكساسة، سيد صفي</p>	

من مقام بسة نكار	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
<p>قلت له وحيي لرحم</p>	<p>أحمد عاشور</p>	<p>علي عبد الباري، محمد البرواني، أبراهيم القبالي</p> <p>سيد صفي</p>	

أدوار من تلحين علي القصبي والد الملحن الكبير محمد القصبي

من مقام المراسم	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
فيك وصلك على التكوين وحيث وصلك أمانس وحيثما مستعينة	أحمد عثود	سيد سكاوي	

من مقام موارث	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
بالكوكب له يهينك			له من آخر من دهور حسني

من مقام حجاز كار	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
بسم الله الرحمن الرحيم والله أعلم بالله			

من مقام بياتي حوزي	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
تبهك على اللون حسن		يوسف الميلاوي، عبد فلي حطس	لحنه عبد حنبل من مقام حجاز كار

من مقام عجم	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
الأكس ولا لي وصلنا لي			

من مقام صبا	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الإعلان بأصواتهم	ملاحظات
السر حلال إن كان من تلك			

من مقام حسي	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الإعلان بأصواتهم	ملاحظات
التمثل له شرع وحكام			

بن مقامي للزمن والسكك	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الإعلان بأصواتهم	ملاحظات
حبال عز بعد الفالين القلب مشتاق وظل أحبه قاسي		زكي مراد ، فرقة نيرة	

من مقام حماز	اسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الإعلان بأصواتهم	ملاحظات
لور الصباح من طاعتك			

## أخبار من تلحين داود حسني

من مقام الرايت	اسم الشاعر	للمفرد الذين سجلوا الأختلاف بأصواتهم	ملاحظات
أنا القزيم وكنت الجمال جمال عاشك لأفك الحب ما سر الحياة حسن طبع ألي فتى توقفي أمة عجب	محمد القزيمي أحمد عاشور محمد الحامي أحمد عاشور	محمد سليم ، سيد صفي داود حسني ماري جويل لم كلفين يوسف الشيلاني ، علي عبد الحايي ، محمد سليم ، سيد صفي ، سليمان أبو داود ، محمد السبع ، سيد سكاري زكي مراد سليمان أبو داود ، سيد صفي ، علي الشيلاني زينة لوزة علي عبد الحايي لم صفيح زكي ليسي	مقام كردان مقام كردان وطلحين لغة ليل مراد في ث ٢ ١٩٣٥

من مقام بولند	اسم الشاعر	للمفرد الذين سجلوا الأختلاف بأصواتهم	ملاحظات
إن عاش تومك لا بد تهي باعتكوك أه يهدك سعي مزم الوصال الحل حدي لك الصور لأبشك دوا لي بحر الشفق جفت صا لحي	محمد القزيمي أحمد عاشور أحمد عاشور	صالح عبد الحاي ، ماري جويل يوسف الشيلاني ، محمد البولاني ، سيد صفي ، داود حسني زكي مراد	له طر آخر من علي القصبي وليمي حسب الذين لي لرايم القبال ليل دور لمة داود حسني

من مقام توكار	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
توكار الوصل قرب بالبال، الحبيب إن شفته قل له قوام حسي لغوي اعتدك كل قلبي يا جميل ما فرق لك		صالح عبد الحمي هبة السقا سيد صلي، زكي مراد صالح عبد الحمي، ملوي جويان، نور ملدي، عبد نحوي	مجموعه - مصر - ١٩٨١

من مقام حجاز تار	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
حوت لعتق بعد الريح دع القندل ما من ذكرك  ثالث عهول جال القوم شرك حبيب القلب بعد الثياب عصر القرى والبلال لي بحر العشق جملك صلا قلبي قوام القمصن له قصيد لي الحب حامي سعدت البشر نظرا	أحمد عاشور  أحمد ربي أحمد عاشور	عبي الدين بهيذ، زكي مراد، حامد مرسى يوسف الشياخي، علي عبد الواري، محمد سليم محمد السبع، سيد صلي، صالح عبد الحمي، ملوي جويان، كرم عمود، عبد الرحمن حلق هبة السقا أم كتون صالح عبد الحمي فريدة أحمد سيد صلي	

من مقام حجاز تار كردي	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
القلب لي حب الموي	أحمد عاشور	عمود البرال، داود حسي، سيد صلي	

من مقام حوق أفرا	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
الصباح لاح وره أسم العشق يما يشرف	أحمد عاشور أحمد عاشور	سيد صلي، عمود مرسى سليمان أبو داود، داود حسي	



من مقام جھانگاہ	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
بالشق لنا تلي عاتق	أحمد عاتق	طارق حسن ، زكي مراد	

من مقام عجم	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
لعب سلطانك كاسي		زكي مراد	

من مقام طرز جديد	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
روسي وروحك لي انتراج	حسن وال	لم يفتح	

من مقام مستعملة	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
يا دي ظلام يا دي اللعاب يا دي الحبيب		شمسة أحمد	

من مقام يسته أنكار	اسم الشاعر	المقرن الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
التي يترك ولكن كنت جهنم	أحمد عاتق	محمود البولاق ، سيد حناي ، زكي مراد	

من مقام ياقى	فسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفاظ بأصواتهم	ملاحظات
أشكى ابن لى القوي	أحمد عاشور	سيد صلي، زكى مراد، سيد المهيبة، صالح عبد الحفيظ، محمد طاري	نصه في اللغة القاهرية في ت ١ ١٩٣٥ ياقلى لى
بديع الحسن تلي مال له	أحمد زكي	عجبة السبأ	
الهد عطسي السهر	أحمد عاشور	أم كلفين	
بعد الهى شفته يا توكدي		نادوة أمين	
بالى وثالث صاح		سيد شطا	
الحبيب حلو القوام		زكى مراد	
الزهر والأفصان روضة		زكى مراد	
ويان الملك ملح حنا		زكى مراد، فرقة ليرة	
عاهدت تلي	أحمد عاشور	عبد الحفيظ الوفا	
عزول القلوب امتنى طيف جلالك	أحمد عاشور	نادوة أمين	
لال لي تلي		محمد عبيدي، سيد مكاري، ميشو، ديمو، بيلو، يوسف الميلاوي، سليمان أبو دلويد، لورو دكاش، سيد مكاري	
ليل ما أبعثى كان عواك عيز علي	أحمد عاشور	أم كلفين	
القلب ما صبحش عليه أسرو	أحمد عاشور	سيد صلي	
تلي جولي العين تضر له		أبراهيم الخزيك	
تلى من يمشى جميل يصفه	كمال الملاحي		
كنت عالى			
من بن عرفت الحب	عبد الشكور		
يطع بابه ابن الكلام			
له يا تلي تعلم العين غ القوي			

من مقام ياقى شرقي	فسم الشاعر	المفردون الذين سجلوا الألفاظ بأصواتهم	ملاحظات
أزل غرامي بالبحر	أحمد عاشور	سيد حنين	
بن الدلال والحب	أحمد عاشور	زكى مراد، صباح لطري، محمد عبيدي، جان شيلو	
دلع محبوب جاز	أحمد عاشور	يوسف الميلاوي، عبد الحفيظ جلي، سليمان أبو دلويد، علي عبد الحفيظ، سيد صلي، محمد ساف	
سكنت روضك يا توكدي	أحمد عاشور	يحيى السمودي، سيد حنين، أمالي حسين	
يا توكدي له ضحك م الأيمن	أحمد زكي	أم كلفين	

من مقام شاه نال	اسم الشاعر	المفرد الذين سجلوا الأكلان بأصواتهم	ملاحظات
جنى على عرش ديبال	أحمد عاشور		

من مقام سجلنا	اسم الشاعر	المفرد الذين سجلوا الأكلان بأصواتهم	ملاحظات
<p>قلب ما عوش بالسهل  ظل الحب لي قلبى حبيبتى  السمانة لي القلوب  تنتت حبيبتك غى القلوب  عقل يا لايم ما تشقى  طول حرك نومود يا قلبى  لهد الحاسن بان</p> <p>لوم النفس  عوى حسي وقلبي</p> <p>يا حلو قل لي من نقتك  يا سلام لو لي القلوب</p>	<p>أحمد عاشور</p> <p>أحمد عاشور</p>	<p>صباح فخري، مصطفى ملهم، محمد طهري  سليمان أبو طهري، سيد صفدي  نوري جيون  نهاد حل  سيد صفدي، محمد طهري  سكينة حسن  سليمان أبو طهري، عبد الحلي حلي،  طارق حسني  ليمة أحمد</p> <p>سيد صفدي، طارق حسني، محمد مزي، فرقة  نور، محمد نصار (من سابل)  سيد صفدي، صباح عبد الحلي، محمد طهري  سكينة حسني</p>	

من مقام مزاج	اسم الشاعر	المفرد الذين سجلوا الأكلان بأصواتهم	ملاحظات
<p>حسن الجمال حلاوتك تبه  شوق دي لجمال يا لايم  حيز حيك أدني فاه  حل عشق الجمال اعتد لؤندي</p> <p>الفرام لي القلب سكوب غ الحين  كديت لوم  ك شكيك لك من بدارك  لي القلوب</p> <p>لي يا قلبى علم العين غ ليلنا  من يوع يا لؤندي ما حيت  لور العيون شوق بان  يا حسي كان لؤندي يترن لك  يوع لؤنا حسي صلا لي</p>	<p>أحمد عاشور  عبد القوي  أحمد عاشور  أحمد عاشور</p> <p>أحمد عاشور</p> <p>أحمد راسي</p>	<p>سيد صفدي  علي عبد القوي، سيد صفدي، طارق حسني،  محمد مزي،  ليمة أحمد</p> <p>نادية ليم  ابراهيم طهري  سكينة حسن  طارق حسني  زكية حداد  أم كلثري</p>	

من مقام عشاق	اسم الشاعر	القنود الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
القلب لي وثقل عشاق ودعت روضي وحبيبي لم يودعني		سید صفی، مازی جواد، محمد صادق	لحنه كزلا، لروحه

من مقام صبا	اسم الشاعر	القنود الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
اعتقل لكلاص ليك لبي ملولي يمللي لي حيك سيك يا سلام بأم لبي الحسن لما عشقته زكاة روضي الوصال لبي حرك مني الأشراف ما لعب ليك ولقت مبهجة لبي	محمد الميرزا أحمد عاشور أحمد عاشور أحمد عاشور كامل الخليلي	عبد الحفي حلي، داوود حسني، صالح عبد الحفي فهميد محمد عبد الحفي حلي، صالح عبد الحفي عبد الحفي حلي، عل عبد القادر، سید صفی داوود حسني لم ككتم عبد الحفي حلي، داوود حسني	ورد حلق الدور لي لائحة حمزة المصنوعي وأصيب لحنه أيضاً (للأسلوب) وإن ذكرى بطرس نسب القنود لداوود حسني

من مقام جواي	اسم الشاعر	القنود الذين سجلوا الألفان بأصواتهم	ملاحظات
استخ من نوبك يا لبي بقدر حل حظ الأيام ترتيب جمالك وشكلك لبي عشق سلو القريم كل ما يزداد وشا ليك علق يسعد ليليات يا نير	أحمد عاشور أحمد عاشور أحمد عاشور	محمد مرسى سید صفی لم ككتم زكي مزاد	



## أهوار من تلحين محمد القصبي

ملاحظات	المؤلفون اللحن سبيلو المؤلفان بأصواتهم	اسم الشاعر	مطلع الدور
مقام وركاز	زكي مراد ، ترحيلة	محمد القصبي	الحب له في الناس أكرام
مقام يوالي شوري	محمد نور	محمد القصبي	الحب طالع النبال
مقام حجازي كثر	محمد تقي	محمد القصبي	القلب طالع عروني وصبح ليلك
مقام حجازي كثر	أمين حسنين	محمد القصبي	حيث جعل حبه مكان
مقام يوالي	أمين حسنين	محمد القصبي	بغالب يا رشا وجهك
مقام صبا	أمين حسنين	محمد القصبي	سكنت ليلي ألي فدره
مقام حجازي كثر كروي	أمين حسنين	محمد القصبي	تكتفي القبح شجون
مقام صبح عشيق	زكي مراد	محمد القصبي	ما ليس عليك في القلب غيرة
مقام فكريز		محمد القصبي	يا قلب له سرّك لعله للغير
مقام جهازك	أمين حسنين	محمد القصبي	يا ليلي لعلك م ألي جري لك
مقام يوالي شوري	أمين حسنين	محمد القصبي	ما يهجو حبي الصبح
مقام صبح	أمين حسنين	محمد يونس القفاص	على ذي القدر والكرام
مقام روست*		أحمد عاشر	وطن جملك قروي بين عليك بضم
مقام يوالي عروبي			بجمله لسان والدلال عايل على**

\* — يوت هذه التكميلات لها في مصدر آخر إنها منظومة بطريقة الكوال

\*\* — لحن محمد القصبي (١٨) دوراً، وإن بقية الأديب هي لم تأت على ذكرها لا نعلم عنها شيئاً

## أدوار من تلحين زكريا أحمد

الدور	اسم الشاعر	للملحن الملحن مستطرا الألفاظ بأصواتهم	ملاحظات
آه يا سلام زده وحشك فترت له ويا من آلي لال أن كسر يته	حسن صبيح عمرو يوم القويسي عبد الرحمن لياش	أم ككفن زكريا أحمد	مقام وشت مقام وشت
يا ليلي كان ملك أنت قادم	يحيى عصف أحمد الأكي حطبة	أم ككفن زكريا أحمد، محمد شافعي	مقام وشت مقام هزام حل حجة لفران
ابني الطوي يحي سوا ما هو أنت آلي جاني لربحتك	يحيى عصف عمرو يوم القويسي	أم ككفن زكريا أحمد، صالح عبد الحمي	مقام هزام حل حجة لفران مقام هزام حل حجة لفران
لهسام القير يته للحب موند يخلص من ظ	عمر حازف فلانعي بلين عصف	أم ككفن أم ككفن	مقام حجازي كز مقام ورككلا
ما ككش ظني لى لكلام عادت ليال لقا	يحيى عصف أحمد رسي	أم ككفن أم ككفن	مقام هجم عشيق مقام يالي
يا آلي تنكي م لفرى إن كان ككدي شاف للوك	أحمد رسي	أم ككفن	مقام يالي
بعد ما ضحيت حالي لى لفرام سفر طلاك حوجع يبع		ليل مراد صالح عبد الحمي	مقام يالي مقام صبا
لرح كوكي ويني كوكي سز		خداد زكريا أحمد ليل مراد لى سهره ملحة وشت إحدى الفرقة القاصدة الجسامية	مقام صبا
لحاشي ككنا ككنا لرحي لفرى ساحة		لاري جويان، صالح عبد الحمي للندكة سدا لخته عام ١٩٣٥	مقام شروي مقام يالي شروي
لليپ بعد لفرشا كل يبع ليكي		حور حبان حور حبان	
حطاك ع الجبال جولي يبع لحاظ حى		نادية كيون حور كيون	
كل لسان شاف يحيى			

## أدوار من تلحين سيد درويش \*

اللقود	اسم الشاعر	المؤلفون الذين سجلوا الألبان بأصواتهم	ملاحظات **
يا الهي ليلتك بجمتي	سيد درويش	سيد درويش، محمد البحر، محمد خلوي، فرقة نورا	مقام دكر
عذبتك حسنت		سيد درويش، محمد البحر	مقام هسته دكار
يا كجتي له بصلقي	سيد درويش	سيد درويش، محمد البحر	مقام عجم
بين تركت الحب		محمد انور، محمد البحر، فرقة نورا	مقام حريم
الحبيب للهجر مائل	سيد درويش	سيد درويش، محمد البحر، عباس الهادي	مقام سلاكو
حواشك دي لدير من نار		سيد درويش، زكي مراد، محمد البحر	مقام لوكور
لي شرع من قلبي المرى	محمد يونس القلاعي	سيد درويش، زكي مراد، محمد البحر، فرقة نورا	مقام وكلاه
بلدك عمسه وانكبه		سيد درويش، زكريا محمد، محمد البحر، صالح عبد الحفيظ، لور دكاش، كرم عيسى، صباح نخري	مقام مائل شوري
فيمت مسئل حبال	سيد درويش	فرقة نورا، سيد صلي	
		سيد درويش، محمد البحر، سعاد محمد، هادي	مقام حجاز كلو كردي
	سيد درويش	شهاب، وائل السليطي، فرقة نورا	
			مقام مائل
			مقام مائل

\* وذلك دون ان يكتمل تلحينها بسبب وكته القحطية .

\*\* الألبان مرقية حسب وزن القافية .



## أدوار من تلحين محمد عبد الوهاب

النوع	اسم الشاعر	القصيدة التي سألها الفنان بأصواتهم	ملاحظات
سألت القلب يا لذة الفرح لمشي الفرح يمشي أنا يا بني يفرح أنا قال لو كان بكوكب يمشي لي أحب أكوامك كل يوم حبيب القلب عيد شرف الفرح القلب يا ما جبار عشتك عشتك	أحمد عبد الحيد حسن البزد	محمد عبد الوهاب محمد عبد الوهاب محمد الوهاب وزير الخدي محمد عبد الوهاب محمد عبد الوهاب محمد عبد الوهاب محمد عبد الوهاب	مقام حجازي كثر وإست زليج ساوكر مقام بهلويك مقام عشاق مقام حجازي كثر مقام زكري مقام حجازي كثر كرد

## أدوار اللحنين متعددين

الأدوار	اسم الشاعر	اسم اللحن	أسماء اللحنين	ملاحظات
الفرى الذي يملأ من الغمشات يا حبي فدح الغمشوري يا اهل غمشك دير لي كبري يا ما ينامي وشكني لك يا قلب من قال لك غمشن ، حرقت لسا من ترمش حيث الجليل بالحق غرقة لحلب ولحلب بالأزوح هوى حزن أخطالي يا بدر مالك بهد أصل الكلام من عيون الحبيب من نور حيث الجمال في الشكل طاهر دواء قلبي ليه ابد حبي تقدي طالع عليه الخير اقول ليه دامت لي حكم لسي بهدي ما انتهيت يا قلبي أفرح برفقة ودي عذك أفدك عليك بهجول سلطان وراك بزني كم جود يا حبيبي يا اهل أسك حيرت كبري	محمد القرويش كامل المصري محمد القرويش	محمد القاسم الشيخ خليل عرج أحمد عبد قبي أحمد عبد قبي محمد سالم كامل المصري حسن الأسكندر حسن السعالي حسن السعالي عبد القاسم أبو زيد عبد القاسم أبو زيد حسن أبو زيد أبراهيم شلق أبراهيم شلق أبراهيم شلق أبراهيم شلق موسي بركات موسي بركات موسي بركات موسي بركات موسي بركات	محمد سالم عمرو البراق سيد صلي ، سليمان أبو داود محمد سالم جل عبد القاري محمد ساج	مقام حرم مقام يلال مقام وست مقام يلال شورى مقام حرم مقام حرم مقام حرم مقام حجاز مقام حجاز كار مقام يلال لدا مقام حرم مقام حجاز مقام حجاز كار مقام حجاز مقام يلال شورى مقام حجاز مقام وست مقام وست مقام سفا

اللقب	اسم الشاعر	اسم اللحن	أسماء اللقنين	ملاحظات
عسل الدين من ليل وصلات		حنانة الشكيري		مقام عشاق
خضر شهلي، جبل امراء		حنانة الشكيري	سبحه سحر	مقام ياقلي
لريد الحسن مدالي		حنانة الشكيري		مقام عشاق
منجبري له يا خيال		حنانة الشكيري	عبد الوهاب، زكي مراد	مقام عشاق
إن قلت آه فصب حتى		زكي سليم	سبحه سحر	مقام نكاح
يا بيت صبايح الفجر يا ملاعج		زكي سليم		بيت نكاح
أفر لي بكلمتي القارب		سلانة حجازي	سلانة حجازي	مقام وست
هرف الأكرس وفطمة الفرج		سلانة حجازي	سلانة حجازي	مقام حجازي كثر
لهم لعلك أنا، ألكي أين حال		سلانة حجازي	يوسف المنيلاوي، سلانة حجازي	مقام صبا
بمروح يا ليلي وظل سلاطك		سلانة حجازي	عيسى البلهدي	مقام فرحاتك
يا بدر واصل عشاق جلالك			سلانة حجازي	مقام يوسلك
أسلم عشقي في حرك		عبد عبد الفتاح حارون		مقام ياقلي
سحب ليلي يده عني		عبد عبد الفتاح حارون		مقام عراق
الليل نزل وروح نفاك		عبد عبد الفتاح حارون		مقام وست كردان
قلب الحبيب من ربي ليلي		عبد عبد الفتاح حارون		مقام حجاز
لاك مملوك يا قلب		عبد عبد الفتاح حارون		مقام حجازي كثر
ملاك الحسن يدهما		عبد عبد الفتاح حارون		مقام حجازي
وعندي حبي بالوصال		عبد عبد الفتاح حارون		مقام عشاق
أهل القلة عير	كامل القاضي	عبد الفتاح مصطفى لطر		مقام حجازي كثر
ألفسك سلطانه ساحر	أسماعيل صوري	عبد الفتاح مصطفى لطر	البرهجي حشودة	مقام حجازي كثر
قلب مكسور، حل القمعاك	كامل القاضي	عبد الفتاح مصطفى لطر	لجلا حلي	مقام حجازي
دموع يصبك وسلا	عبد الفتاح مصطفى لطر	عبد الفتاح مصطفى لطر		مقام تولوند
سأم زنتك	عبد الفتاح مصطفى لطر	عبد الفتاح مصطفى لطر		مقام ياقلي
عندك ليلك أنس وطرب	عبد الفتاح مصطفى لطر	عبد الفتاح مصطفى لطر	البرهجي حشودة	مقام حجازي كثر
البرهجي من عليه قاسي	الشيخ عبد الوهاب	عبد الفتاح مصطفى لطر		مقام صبا
وأنت ليلك	علي نصير	عبد الفتاح مصطفى لطر		مقام صبا
يا قلبي أنت ليلي مملوك	عبد الفتاح لطر (جده قار)	عبد الفتاح مصطفى لطر		مقام وست حجازي
بأفاد يا ليلي كل عين له عين		عبد صاعد	عبد صاعد	مقام حجازي
لو مملوك الحب في فرك حنان		أحمد صديق	عبد توفيق	مقام كرد
تأبوا لي له يمشي		صالح القويحي	عبد عويدي	مقام حزام
شيت تشهد في أركان ليلي			ماري جبران، صالح عبد الحفيظ	مقام وست
أنا ريت فرحان كاشكي يا عين دسأ		يونس السجاني	شاه صالح عبد الحفيظ عام ١٩٣٥	مقام حزام (حز)
يا ربي له العجب لي لي نفسي يادي الورن		يونس السجاني	صالح عبد الحفيظ	بصيلة اللوزنج

اللقب	اسم الشاعر	اسم اللحن	أسماء اللادين	ملاحظات
يا فلي حليت ع حليب	محمد القروشي	أحمد أبو عليل القبالي الدمتقي	عبد فلي حليب، علي عبد الباري،	مقام عراق
يا سهد حبسني		أحمد أبو عليل القبالي	أحمد ادريس، داود حسني	مقام صيا
يا بديع الحسن		حزق شام (من حليب)	مها الجابري	مقام كرد
القلب مال للجمال		بكري كرتي (من حليب)	صباح القوي	مقام عجم
يوم الزمان يا ما جيت على القرب أنزل المرى		لديم القروشي	كروك	مقام حجازي كور
		ظاهر الككاشي (من حليب)		مقام دوا
كل ساعة نرى	محمد كحيل	عبد الرحمن مقل		مقام تركي
أنا لا أكل حسبي		(من حليب)		مقام حسيني
يا فلي الفرح لك الزمان		عمر البطش (من حليب)		مقام حشيان
يا فلي ملك والفرام		عمر البطش (من حليب)		مقام رست
أول ما شفتك حيثك		عمر البطش (من حليب)		حجازي كور كرد
		يحيى السويدي	عبد شاذلي	مقام دوا
		يحيى السويدي		مقام ياني
		يحيى السويدي		مقام رست
		يحيى السويدي		مقام حجازي
		فستكر شاذلي		
بصافني لأجل ما ملئت حبيك من كبر صفك		أحمد عبد القادر	صباح عبد الحفي	عجم حشيان
		كامل الحادي		بسته لكار
		كامل الحادي		له حدة أدوار
		متر بك علي		لا ترفيا
تجسد لي الشكل طاهر		حسن نورد		مقام حجازي
صفا وقال		حسن نورد		
		الشيخ دويش الشريفي		

لوائح بأسماء الأدوار التي لم نعتز على أسماء ملحيتها ، مرتبة  
حسب الحروب المجانية

مطلع القنود	اسم للقلم	أعزى فلول تركي يسمى الحسان آء يا حسن سائول	وست
أشرك يا قل جملك حنن جلي القن	جهازك	بأبد يا بلقي الحسان بكلي لقي (طريقة توسيع)	حزام
أحب وصله وار أكن	وست	بلقي الحسان سائول كند	وست
أرأب القنود القنود	قال	جملك ليه ما تكسلي (طريقة طقطوقة) فناء حمد نور	
أصح وجد لي يا فناء	قال	بدر السطوة (فناء حمد لقي حلي)	
أصموا مني ووصوا حالي	سبا	بهادة يا قلبي حليك (فناء أمين حسابت سالم)	حزام
أصبر فليكة ليه بجزيرة	وست	بعد الحليب صعب عدي	قال
أشوت عرس القنود	بلاط	بالل الأكرح قل لي جاش الحنن	قال
أشقي قلبي بربالك	بلاط	الليل لي القوي بلي الحان	وست
أشكر لك قل م قل لك	سبا	بالل صفا الأكرح	حزام
أشكي لمن حبر القنود			
أصل القنود (فناء حمد لقي حلي)	قال شوي	تظول يا قل وسدي على لك (فناء حمد لقي حلي)	وست
أصل القنود خلفه لي حلي	حجاز	تعال يا عمال بيعة جملك (طريقة توسيع فناء سب حلي)	عشاق
أفرجل يا حور	حجاز	فطاح يا القنود (طريقة طقطوقة) فناء زكي مراد	قال
قال جزى عسرة ما جناه مني	جهازك	قوي يا حورية قولي (طريقة طقطوقة)	وست
أفان أمان ينداد لي	وست		
أنا أسود فلي	حزام	جاء من بعد القنود	حزام
أنا قسب لي حيل	حجاز كار	جرح كيدي وقال ليل آء	عراق
أنا علق ولوصال على لفر القنود	حجاز	جلى قلبي فناء الأكرح	وست
أنا الفخ لي القنود ماني	قال	جدمنا جمع الحراب	قال
أنا القنود لي القنود ماني (من آخر)	سبا	جهدلي في سبل الحلب مكم	بلاط
أنت أصل القنود حلي	حجاز		
(فناء سب حلي) وبعد لقي حلي ، وعلى حمد القاري		الحلب حلي (فناء زكي مراد)	
أنت لي سلطان يا بدم الحسان	حجاز	الحلب يا ودي مة	عراق
أنت ملك زين لك	بلاط	حبيب قلبي بيه تة	حزام
أقسم بلادنا يا بلي	قال	الحبيب من بدمه جاز حلي	عشاق
إن طال جلالك يا جلي (لمن كوشيع أيضا قال)	جهازك	حيات جميل لك مكي	سبا
أول القنود لي جملك	قال	حجودك يا بدر القنود	
آء من قلب القنود	وست	حلي حليك اللوح (فناء الحلي كوشيع من القنود)	وست
أعزى جميل حلي الأكرح	قال	حرم الحبيب ودي	قال

اسم القاص	مطلع القصة
عشاق	حذر من روح أقرن لك (طريقة طقطوقة)
ياني	حسن الوعد الوعد الحسن
	حكم للمري حل القاس سائر (غناء سكونة حسن)
	حذر الجبال يا العسرا (طريقة الطقطوقة) غناء حسن
مهلند	الماء جميل والمصر جميل
	حذر الخاسن والمثال
توكار	سيلة القلب بمثال الحبيب (غناء ماري جويلا)
سبا	دع البنت من القلب القندي
راست	دعي القرام لعل للمري
جهازكده	دا له ردا له الصند ولشجر
سبا ياني	الذلال ميوه بالقوام بحبيب
حجارت	مصرع القصب تنهد بالحياة
عراق	القصر قليل بالأزرق
حجارت	وع يا عذولي عطف قلبي
حجارت كتر	وبت ساني قام يمس
حجارت	وبت القفص عروبي
عراق	روح يا عذولي ملك واني
سبا	وساقي القصب فوسل
حزيم	وحياة الحسن بشكوكك
ياني	روح القاصد ترك يا قلبي
راست	ولاحي زروسلت لي دي الزمان كافرا سبا
	روحي الخاسن بجويبي (طريقة طقطوقة، غناء سيد شطا)
حجارت	قد الحام والحبيب
ياني	زكري بلقي لسمي
ياني	زكري تود العين
مزيم	زكري نور العين
دافيشين	زيان الأنس فيه روضة (غناء سيد سمعي)
ياني	زيان قلعة كله طرب
ياني	سباني سباني سيدي الجليل
حزيم	سباني سباني العين (لحنه للسلوك من الراست)
عراق	سلطان عروك يا عادل
حجارت كتر	السلام لو قلبي
ياني	سارق لثاني
حجارت	سمع قلبي بحبيب القفا
عراق	سمع لي زكري بيوس الجليل
ياني	سباني القاصد قلبي

ياني	سيدي الجليل غلب حتى
راست	سيدي شهيد لير عطف ترسي
ياني	شجاني للمري وعالي
عراق	تتركت ملك الحسن سلطان
ياني	شكا لي حبيب القلب من ابرد
عراق	شكوت لسلطان للمري
جهازكده	شرف حالي يا حالك حالي (غناء عبد لمحي حلي)
حزيم	شرف يا كوكبي دلع الحبيب
عراق	سلكه المودة بجويبي
راست	سوت الحام على القرد لي الروحي
راست	شبي نبي ذو عينا
راست	شادي النور يا جفني
راست	شعولي اسرع وسلك
عراق	عشق الجبال يقش سافل
راست	عشق القروي جويلا
حجارت	عشق كله لسي
سبا	عشقك سبب قلبي وسعدي
راست	عظما قلبي وسيدا وشنام
حجارت	حل القاصد القرد عني
ياني	حل شان ما ليك جبريل
ياني	القويلا لي قروبي
راست	عبد الخاسن بشرنا
حجارت	الفرام والحبيب غلب
راست	القصر لمر لاح (غناء عبد لمحي حلي)
سبي دوكه	نهد جملك لهد
ياني	نور جمال سبي بالخاسن
ياني	نقد فطيم شعور لولا الصرع لاسكري (غناء لور حارود)
راست	النزك من روح شاك لي عروك جروح (غناء عبد الطيف القفا)
عراق	نكدي لي عروك زاني (غناء سيد سلفي)
عراق	نكدي يا بختك ملك الجبال زوك
	نكدي يا لوك (غناء زكي مراد)
جهازكده	لي حب ذات الخاسن
راست	لي حرك بلقي با قلبي
جهازكده	لي لحي نقشت لبي
ياني	لي الحبيب باما جحوب
حزيم	لي القروش ولبت حتى الجليل
ياني	لي عيني القاصد ملكت للقام (له غن آخر من مقام جهازكده)
ياني	لي عروك القويلا لي لوك ولاق







## التقاسيم

في الموسيقى : التقسيم ، جمعها التقاسيم ، ويُقال في المفرد أيضاً : تقسيمة .

التقاسيم : هي عبارة عن ألحان حرة مرغلة ، تُعرف على آلة موسيقية عربية منفردة ، ومن أي مقام يختار . ومن الآلات الموسيقية التي هي في أساس تكوينها تعطي أصواتاً مُساغة تساعد في اظهار الجمال اللحني وتأثيره حسب المللوس عند العرب .

الناي بأنواعه ، والعود والقانون والكمان والبرق ، وهذه من أهم الآلات الصالحة لعزف التقاسيم . كما يمكن اجراء التقاسيم أيضاً على بعض الآلات الغربية ومنها : البيانو ، الفيولونسيل ، الكلايهيت ، الفلوت ، الأرغن ... ولكن تبقى الآلات العربية هي الأفضل في هذا المضمار .

والتقسيم الواحدة ، هي لحن لجملة موسيقية على نحو ما من نواحي التفكير وترجمة الاحساس ، يُراعى فيها شخصية المقام الموسيقي المُختار وأبعاده ، وأن تكون لها بداية واضحة وبجمل ونهاية ملحوظة .

والتقاسيم إذا تتكون من عدة تقسيمات أو جمل لحنية موسيقية يفصل بعضها عن بعض فواصل زمنية قصيرة جداً ، ويُراعى في فكرها الانشائية العامة حسن الاتياط وحسن الختام ، وسيد ايضاح ذلك فيما بعد .

والتقاسيم الجيدة الناجحة ، لها تأثير قوي ساحر وتعتبر من أجمل وأرق وأفضل أنواع العزف الآلي في الموسيقى العربية ومن أكثرها طرباً وقرباً إلى النفوس السليمة الذواق .

### طريقة اجراء التقاسيم

لا يمكن وضع طريقة مُحددة لاجراء التقاسيم إذ أن ذلك يعود إلى المستوى الفني للعازف كما يعود إلى مستوى

المستمعين أيضاً . ويمكننا أن نذكر بعض الطرق العامة للسير بها ، ولا نعتبرها بمثابة قاعدة أساسية ، إذ أنَّ حرية الاجراء والأسلوب هنا هي حرية حقيقية بالمعنى الصحيح ...

١ — يجب أن تكون التقاسيم من وحي الخاطر يرتجلها العازف كما يشاء ، ويمكنه أن يعبر بها عن مشاعره وانفعالاته التي يستمدّها من أعماق شعوره النفسي ومن سعة علمه ومن الجوّ المحيط به في أثناء العزف . وبذلك يحصل تأثير جيّد ووقع حسن

٢ — مراعاة سيطرة شخصية المقام الأساسي الذي تنسب إليه تلك التقاسيم وتركيزها في ذهن المستمع . وهذه ملاحظة لها أهميتها الكبيرة ، إذ أنَّ الانتاج الموسيقي العربي كان قد أخذ بهذه الظاهرة منذ أمد بعيد ، حيث أنَّ لها تأثيراً خاصاً . وكانت نتائجها جميلة ورائعة وأخاذة ، ولها علاقة بعلم النفس ، ولم تأت هذه العادة بطريق المصادفة ، بل أنّها تعود إلى تجارب ودراسات كثيرة سابقة .

ولكن الآن ومع الأسف الشديد لم تعد تُراعى هذه الناحية الهامة وذلك بسبب ضعف الثقافة الفنية عند البعض .. وبعد تثبيت شخصية المقام يجري الانتقال إلى مقامات أخرى قريبة من المقام الأساسي في جولات متعددة ومتنوعة . ثم يجري العمل على العودة إلى المقام الأساسي ، ويمكن أن يكون ذلك على المراحل التالية :

١ — يُستحسن البدء بتقسيم قصيرة وواضحة من حيث المقام المقصود وأبعاده الصوتية ، يُراعى بها سهولة الفهم على المستمع كي يسمي نفسه لما سيأتي بعدها .

٢ — ثم يجري العمل على عزف عدة تقاسيم قصيرة أيضاً . ومن المقام نفسه ، الغاية منها تثبيت شخصيته بصورة واضحة ، ولا يمكن تحديد مدة معينة لهذا الاجراء . إذ أنَّ ذلك تابع إلى الجوّ أو الوضع القائم آنئذ ومدى ما يسمح به الوقت من متسع أو ضيق . وهذا ما يُقال أيضاً حتى في التقاسيم الكاملة وبصورة عامة .

يمكن أيضاً للموسيقي أن يختار مجلداً موسيقية طويلة بدلاً من القصيرة ، وهذا الأمر هو أكثر صعوبة على الموسيقي وعلى المستمع أيضاً ، ولا شك في أنَّ الموسيقي الموهوب والعالم يستطيع أن يؤدي ذلك بنجاح تام . والتقسيم الطويلة الناجحة هي أفضل من زيلتها القصيرة من الناحية الفنية .

٣ — بعد ذلك يمكن للعازف أن ينتقل إلى مقامات أخرى قريبة من المقام المختار ويسير بها وريداً وريداً في ابتعاد عن المقام الأصلي ، ويُستحسن أن تكون هذه الانتقالات عرضية غير أساسية وأن تجري بتصرف حسن .

٤ — بعد الجولات المتقدمة الذكر يمكن للموسيقي أن يعود بالتدرج أيضاً إلى المقام الأصلي ، أو أنّه يفاجئ المستمعين برجوع غير متتظر ، على أن تكون هذه المفاجأة مُدهشة ولبقة وفنية ومستحكمة وإلا فإنّ الفشل في هذا ميسور جداً . ويمكن القول في أنَّ دهشة المفاجأة السارة تُستوعب وتُدرَك بعد سماعها مباشرة دون انتظار ، كما يُدرَك فوراً السبب في وجودها بوقتها وبشكلها .

أمّا المفاجأة الفاشلة فهي التي لا تُدرَك أبداً ويبقى المستمع في حيرة من أمره ومن أمر الموسيقى ، ويحصل الضرر عوضاً عن الطرب .

٥ — هذا البند هام جداً لأنه يتعلق بالقفل أي بنهايات الجمل الموسيقية التي تتكوّن منها التقاسيم ، ويُقال له بالعامة (اغخط) . والقفلة الناجحة تزيد في قوة جمال التقسيم ، ولها تأثير كبير ملموس . وإن التقاسيم مهما كانت بليغة وجيدة ، فإنها تفقد قيمتها الفنية تقريباً إن لم يكن القفل بها جيداً أو رائعاً . وطريقة القفلات تختصّ بها الموسيقى العربية دون سواها ، وهي تُكسب اللحن رونقاً وجمالاً وهبةً وحياة . وكثيراً ما ينتظر المستمعون ( القفلة ) في التقسيم لتجدد حيوتهم ، حتى إذا ما وقعت انطلقت الألسن بعبارات الإعجاب والتقدير .

ولا يشك أحد مطلقاً في ما تفعله القفلات الرائعة من الوقع الحسن في نفوس المستمعين . ولا يمكن تحديد أنواع القفلات ، حيث أنها تتبع لذوق وطريقة كل عازف . منها مثلاً ، ما يتكوّن من صوت واحد قبل الاستقرار ، أو من صوتين ، أو أكثر حتى يبلغ ما يتوف عن ثمانية أصوات ، يؤديها العازف أحياناً ببطء أو بسرعة زائدة وبمهارة فائقة وجمال ملحوظ لكي يفوز بالتجاع المقصود . ويشمل ذلك أنواعاً كثيرة من الرشاقة والحليات المتعددة التي لا حصر لها . وإن الخيال الحالم والإبداع والأفكار العالية لا يعيدها شيء سوى الذوق الأساسي الطبيعي والجمال والبراعة وشخصية العازف التي تظهر من الطريقة أو اللون أو المذهب الموسيقي الذي ينتمي إليه . ولا ننسى أن القواعد في جميع العلوم والفنون لم توضع إلا لحفظ الجمال ، أو لصحة الشيء وسلامته . وإن هذه القواعد عرضة أحياناً إلى التبدل والتغير ولا يجوز الميث بالقواعد دون إيجاد ما هو أفضل مما هي عليه .

وعلاوة عما ذكر فإن التقاسيم تُعتبر بمثابة قياس أساسي كبير لاختبار صاحب العزف وتفوقه مما حصل عليه من علم وفن وصناعة وبلاغة واتقان ومهارة وقوة وعمق وسعة خيال وموهبة .

وطريقة اظهار الأساسيات الانسانية التنوع والتعبير عنها بترجمة لحنية أخذاء ورسم الصورة الحقيقية لها ، وبيان درجة الاجادة في حسن الانتقال وتوجيه فيما بين الجمل والفقرات الموسيقية ، وفي تغير المقامات من حيث الدخول والخروج والانتقال بها من واحد لآخر مع حسن التخلص دائماً فيما بينها . وبيان درجة براعته في الابتكار ، وما هو مقدار ثقافته السمعية في الوقوف على الألحان العديدة بأنواعها الكثيرة ، ومدى تمكنه من الآلة التي يعزف عليها . وكبر المساحة الصوتية التي يستخدمها ، وثَمَّ الصعود إلى الطبقات الصوتية الحادة والانتقال منها إلى المبوط المفاجئ إلى استقرار المقام ، وهذا مما يحرك الشعور غالباً نحو التأثير الحسن ، والنظر إلى طريقة العزف وما هي عليه من اظهار قوة الصوت أو ضعفه حسب لزمه ، والانتقال بالعرف بين الهدوء والثورة ، والمعاطفة والحنين ، والرضى والغضب ، والرفض والقبول ، والحب والخيال ، وغير ذلك من المشاعر النفسية الانسانية .

هنا بالإضافة إلى المزايا السامية التي يتحل بها شخصياً والتي يمكن سبكها في طريقة التقسيم ، وأن لا يكفي باظهار ما عنده من امكانات فقط ، بل يجب أن يعطي الآلة ما تستحقه هي أيضاً .

وما تقدم هو من بعض الأمور التي تُظهر ما قد بلغه العازف من الجوانب الفنية المتعددة والتي لها حسن التأثير القوي على المستمع المتفهم .

#### الحالات التي تواجه التقاسيم

للتقاسيم حالات متعددة ومتنوعة وهي تتبع الظرف الذي تؤدي به ، ومنها :

١ - التقاسيم الكاملة : وتقصّد من ذلك التقاسيم التي تُهيأُ للسّماع من قبل الموسيقي البارِع الذي تكون النفوس حبيباً مستعدة إلى سماعه وحده فترة طويلة من الزمن يأخذ بها العازف بحاله كما يشاء على أن يكون المستمعون من الذواقين خريين يستوعبون ويفهمون الأعمال الفنيّة الرّاقية ، وفي هذه الحالة تكون التقاسيم على أحسن وأكمل وجه .

٢ - تقاسيم كمقدمة للثناء : يختلف أسلوب التقاسيم هنا عمّا ذكرناه أعلاه حينما تكون بمثابة تقديم أو نبذة لنوع خاص من صيغ الغناء العربي المتعددة ومنها الغناء بلفظة ( يا ليل ) وأيضاً المَزال والقصيدة وغيرها .

في هذه الحالة تكون التقاسيم قصيرة المدة وأسلوبها يسعى لتثبيت شخصية المقام المتّسبة إليه ومن ثمّ تمهيد لاستقبال ما سيجري من الغناء ومهيئة نفوس المستمعين إليه .

وعلاوة على عزف التقاسيم كمقدمة للدخول بلفظة ( يا ليل ) أو في غناء السّوال ، يمكن لها أيضاً أن تصاحب هذا الغناء وتحرّجه إلى أصوات موسيقيّة مجرّدة ، أي أنها تعيد جملة وعباراته مقدّمة إياه في حرّكاته ومدّاته ونبراته ونغماته ، كما يمكن أداء تقاسيم قصيرة مستقلة خلال هذا الغناء أيضاً . وإنّ الغناء بكلمات ( يا ليل يا عين ) يشبه إلى حد ما التقاسيم التي تُعرّف على الآلة الموسيقيّة ، وكثيراً ما يُقال : تقسيم ليالي ، وأنّ وجه الشبه بين الصيغتين المذكورتين هو الإرتجال وطريقة السير في اللحن وما يرمي إليه من التأثير المقصود أو التطريب ، وأيضاً من جهة مراعاة نبرات الأصوات وامتدادها أو قصرها ، والإبداع في القفلات أي في نهايات الجمل اللحنيّة .

والغناء بالفاظ ( يا ليل يا عين ) يكون عادة بعد عزف ( البشرف ) وغناء التواشيح وبعد عزف التقاسيم . كما يمكن لها أيضاً أن تُنقّى في موضع آخر من أقسام الفاصل الموسيقي والغنائي .

٣ - يمكن عزف التقاسيم أيضاً قبيل عزف صيغ البشرف أو السماعي ، وفي هذه الحالة تكون هذه التقاسيم مختصرة وقصيرة ومفيّدة تماماً بشخصيّة المقام ، وبما يتفق مع ما يُقدّم من البرزائج الموسيقي وأشكاله .

وقد يلجأ بعض الموسيقيين إلى اجراء تقاسيم من قبل كل فرد منهم خلال عزف مقطوعة السماعي ، بطريقة التناوب فيما بينهم وذلك بعد عزف تسليم كل خانة من خانات السماعي ، ما عدا الخانة الرابعة ، ومن رأيي أنّه لا يجوز أداء هذه التقاسيم في هذا المجال لأنها تقطع تسلسل ألحان تلك المقطوعة الموسيقيّة وتشوهها ، ومن جهة ثانية فإنّ هذه التقاسيم لا تكون مستوفاة للمواصفات اللازمة وشروطها ، ومن الأفضل الاقتلاع عن هذه العادة والاستعاضة عنها إذا لزم الأمر بصيغة بشرف القره بتاق التي يمكن لها أن تحتوي على بعض التقاسيم الخاصّة الموضوعيّة بطريقة مدروسة ومناسبة لهذا المجال ، أو النسخ الإرتجالي على منوالها .

٤ - التقاسيم ضمن الحفلة الموسيقيّة : في الحفلات الموسيقيّة عامّة وفي الوصلات الموسيقيّة المشتملة على عدة صيغ من قوالب العزف والغناء يمكن أن يتخلل تلك الحفلات عزف تقاسيم من قبل عدة عازفين وعلى آلات موسيقيّة متنوعة وفي أوقات مختلفة ضمن الحفلة المذكورة . وهذه التقاسيم تكون عادة قصيرة ومختصرة وتابعة للمقامات الواردة في أثناء الغناء ، ويُفضّل منها كما يُقال : ما قلّ يدلّ . لأنّ التقاسيم هنا لا تُعتبر رئيسيّة إنّما تساهم مساهمة بسيطة فقط .

٥ - التقاسيم في المحاورّة الموسيقيّة ( التحميلة ) تزدّد التقاسيم أيضاً بصورة أساسيّة وباحتصار كبير في مجال ما نسمّيه صيغة ( التحميلة ) أي المحاورّة الموسيقيّة فيما بين الآلات . وهذه الصيغة لها لحن أساسي قصير تعزفه جميع الآلات ، ثم

تتفرّد آلة واحدة بعزف تقسيمة قصيرة وواضحة تكون بمثابة سؤال ، وزد عليها باقي الآلات ، ثم يحصل تناوب فيما بين هذه الآلات ، وتكون التقاسيم في هذا المجال قصيرة ومتعددة المقامات ومقيّدة بالإيقاع . وتُختتم (التحيلة) من قبل جميع العازفين . وهذه الطريقة تدخل في بعض البشارف التي هي من نوع (القره بناق) المُستعملة عند الأتراك .

٦ — التقاسيم الضعيفة التقليدية : لقد درج أكر الموسيقيين على عزف تقاسيم تقليدية معروفة وقديمة ، كما يُقال : أكمل الدهر عليها وشرب ، لا تجديد فيها ولا ابتكار بجرّدة عن الروح الموسيقية ، ولا الهام فيها ، ووضعها مألوف عند المستمعين ، ويُعد أن هذه التقاسيم بذاتها تُعزف من قبل كلّ واحد من العازفين ، إن كان ذلك على آلة القانون أو العود أو الكمان أو البرق ، الخ .. وتكاد تكون هذه التقاسيم كأية قطعة موسيقية معروفة عند الجميع كالشرف والسماعي ، وهذا دليل الفقر والعجز الفني والعلمي عند هؤلاء الموسيقيين . هذا مع العلم أن من شروط التقاسيم أن تكون مُرتجلة ، أي أن تكون بنت ساعته . وهذا هو الغرض منها كما هو أساسها الحقيقي ، والذي لا يستطيع اجراء ذلك بمكنة أن يؤدي ما يعرفه منها مع محاولة الارتجال في كل مرة يعزف بها على قدر امكاناته وبشكل يختلف ولو قليلاً عن المرة الماضية . هذا بالنسبة للموسيقي العادي ، أمّا من جهة الموسيقي الماهر فإنه يستطيع التجديد دائماً على قدر استطاعته .

٧ — أنواع أخرى من التقاسيم : ومن التقاسيم نوع يُقصد به التملّق أو استجداء الألف ، ومنها أيضاً التافه والرخيص الذي يمسّ بقيمة الفن عموماً . وبقيمة العازف المعنوية والأدبية والفنية .

ومنها ما يُقصد به من (استعراض العضلات في العزف) أي العمل على إتيان بعض الاجراءات في العزف بحركات بهلوانية ، يُراد من ذلك ، خداع الناس البسطاء في الفن والسيطرة عليهم ، ومن ذلك مثال ما يُعزف على العود وعلى زور واحد مطلق ، باستمرار أي دون وضع الأصابع عليه ، وفي الوقت نفسه تُعرف أصوات أخرى مختلفة ومراقبة للزور المطلق ، وينتج عن ذلك سماع صوتين في آن واحد ، فيُخال للستمع البسيط أن ذلك من الاعجاز بمكان كبير . مع أنّ هذا الأمر في الواقع هو بناية السهولة .

٨ — التقاسيم في الوقت الحاضر وأسباب قلّتها : في الوقت الحاضر قلّ عزف التقاسيم لأسباب متعددة ، أهمها تغيير البرنامج الذي كان تنفيذه به الوصلة الغنائية ، وإن أُجريت التقاسيم الآن فإنها تكون في حدود ضيقة لا تروى الغليل .

ومن الأسباب أيضاً ما يعود إلى أنانية أكثر المصنفين والمغنيين الذين لا يبهدون أن تُزdy التقاسيم في حفلاتهم ، وذلك خوفاً من أن تتفوق هذه التقاسيم على غنائهم . لذلك لا يسمحون باجرائها وكأنهم يأخذون الحذر والحيلة من المستمعين الذين قد تأسروهم التقاسيم الجيدة تنطفئ على الغناء وتحملة ، وهذه ملاحظة واقعية .

وسبب آخر هو أن الموسيقيين أنفسهم قد أهملوا التقاسيم ولم يعدوا يفكرون بها ، ومع مرور الزمن استولى عليهم العجز في ذلك دون أن يشعروا ، وليس بإمكانهم الآن اعطاء تقاسيم ناجحة بسبب هذا الإهمال . وإن التقاسيم معروفة ومنتشرة في الوطن العربي وفي تركيا وإيران .

وأما عند الأمم الغربية أو في القارة الأميركية فلا وجود لها .

## أنواع التقاسيم

تفاسيم على نوعين، الأول منها وهو الأكثر انتشاراً يؤدي دون إيقاع أو ميزان، ويطلقون عليه: التقاسيم السائبة، ونوع ثنائي هو التقاسيم الموزونة أي التي تتقيد بالإيقاع الموسيقي، وقد توزن على إيقاعات صغيرة كوزن الوحدة السائرة بسبعين النصف والنكبر، أي مما تكون أرقام الدليل الإيقاعي فيها (٢) (٤) أو (٨) والأخيران يُقال لهما بالاصطلاح الموسيقي 'إيقاع' (النمب) في مجال عزف التقاسيم الموزونة ويُقال أن أساس هذه الطريقة مأخوذ قديماً عن مدينة حلب في سورية. وقد توزن التقاسيم أيضاً على إيقاعات أخرى منها مثلاً: الأقصاق وترقيم دليله (٨) والسماعي الثقيل (٨) واليوروك (٨) والدارج (٢).

وتؤدي ضربات أزمنة الإيقاعات على الآلات الإيقاعية العربية المعروفة وأشهرها: الدف، والدربكة، والتقارات، وغيرها. وعند وجود آلات موسيقية ثانية كالعود والقانون والكمان والبرق مثلاً، يمكن لهذه الآلات أو لبعضها أن تؤدي أزمنة الإيقاع بأصوات لحنية مبسطة مع اظهار شخصيته وطابعه وذلك بالإضافة إلى الآلات الإيقاعية التي مر ذكرها.

أما في التقاسيم (السائبة) أي التي لا تتقيد بالإيقاع يمكن أيضاً لاحدى الآلات الموسيقية غير الإيقاعية أن ترافق هذه التقاسيم بأداء صوت واحد فقط وباستمرار حتى النهاية، وهو صوت أساس المقام الذي تجري عليه التقاسيم. وهذه طريقة جيدة، إذ أنها تكون بمثابة تنبيه أو تذكير إلى سيطرة المقام الأساسي، هذه السيطرة الجميلة التي يمتاز بها طابع الانتاج الموسيقي العربي عن غيره من الانتاج عند الغربيين.

ويرى بعض الموسيقيين أن التقاسيم السائبة الحرة هي أفضل من التقاسيم المرتبطة بإيقاع. لأنها تكون أكثر انطلاقاً وحرية بالنسبة للعازف والمستمع. ومن الأفضل استعمال الطريقتين ولا يوجد شيء عن عيب.

## تقاسيم ملء الفراغ

يحدث أحياناً أن تؤدي تقسيمة أو أكثر من آلة موسيقية واحدة أو من أخرى مختلفة. وذلك في نهاية القطعة الغنائية أو الموسيقية المسجلة على الاسطوانة وتكون هذه التقاسيم بمثابة ملء فراغ لا أكثر من ذلك، أي أنها ليست أساسية وتكون طبعاً من المقام الملحنة عليه تلك القطعة. ومدة هذه التقسيمة أو (التقاسيم) تابعه لمساحة ما يمكن أن تحركه تلك القطعة المذكورة من الفراغ.

وتكون هذه التقاسيم عادة مبسطة ولا يستطيع العازف أن يتقن بها بسبب ضيق المجال. وقد تكون من أحد النوعين. أي تقاسيم سائبة أو إيقاعية.

## المقارنة بين التقاسيم العربية والكادنزا الغربية

كتب أحد المؤلفين عن تعريف التقاسيم وذكر أنها تشبه في واقعها (الكادنزا الغربية) ولكن هذا التشبيه لا يطبق مطلقاً على الاثنين والفرق كبير جداً بينهما:

١- لنبدأ بتعريف الكادنزا لأن لها عدة معانٍ. هذه الكلمة هي إيطالية الأصل. ومعناها اللفظي: سكون أو راحة،

أو قفّة . وهي أحياناً تدلّ فعلاً على السكوت القصير الذي يتلو عرض الحان المقطوعة الموسيقية أو التمهيد للختام أو ختام المقطوعة :

ويتعرف آخر : هي أصوات كثيرة متتابعة ، بدرجات متصلة أو منفصلة ، تدوّن على هيئة صغوة ، وهذه الأصوات يجب أن يسبقها دائماً صوت أساسي يكون فوقه العلامة الاصطلاحية لاطالة الزمن ( ) مع العلم أن مدة هذه الأصوات ليست متقيدة بأية مدة زمنية ، وتؤدي عادة طبقاً لإرادة العازف ، على أن يتماشى ذلك مع طابع تلك المقطوعة الموسيقية التي يعزفها . وتكون هذه الأصوات المذكورة خارجة عن أوزنة المقياس الموسيقي .

والكادنزا : أستخدمت أيضاً في أول الأمر كجزء استعراضي لرتجالي يُظهر به المعني براعته قبل نهاية الأغنية ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى موسيقا الآلات .

٢- أما الكادنزا التي نقصدها في بحثنا هنا فهي عبارة عن مقطع موسيقي حرّ تعرفه الآلة المفردة في صيغة (الكونسرتو) الغريبة دون أن يصاحبها فيه باقي أفراد الفرقة الموسيقية (الأوركسترا) ، والغاية من ذلك اظهار مهارة العازف أو الانتقال إلى لحن جديد . وهذه الكادنزا على نوعين :

أ- كادنزا يكتبها المؤلف ذاته ويلتزم للعازف بأدائها كما هي ، وقد ورد ذلك في مؤلفات شومان ( ١٨١٠ - ١٨٥٦ ) وتشايكوفسكي ( ١٨٤٠ - ١٨٩٣ ) وبرهانينوف ( ١٨٧٣ - ١٩٤٣ ) .

ب- كادنزا حرّة لا تُكتب بل يُترك للعازف مطلق الحرية في عرف (الكادنزا) التي تروقه حسب خياله وتظهر فيها مهارته . وقد ورد ذلك في مؤلفات : موتسارت ( موزار ) ( ١٧٥٦ - ١٧٩١ ) وبعض مؤلفات بيتهوفن ( ١٧٧٠ - ١٨٢٧ ) .

وفي القرنين ١٨ و ١٩ وخاصة في مؤلفات موتسارت وبيتهوفن ، كانت الكادنزا تحتل جانباً هاماً في صيغة الكونسرتو بخلاف ما هو مُلاحظ في المؤلفات التي كُتبت قبل هذا التاريخ .

وبعد ذلك ، وبما تقدّم ، نسأل ! أين وجه الشبه بين التقاسيم العربية التي أتيينا على تعريفها . والسيدة ( كادنزا ) ...

وإذا كان المَعْرِف الذي أتيينا على ذكره بقصد في هذا الموضوع ناحية الإجمال . فهذه ، لا قيمة لها مطلقاً في هذا المجال ، وذلك بالنظر للفرق الكبير بين الجهتين وظهوره الواضح بعد المقارنة بينهما ، إذ أنّ لكل واحدة منهما وضاً خاصاً يختلف تماماً عن الأخرى ، كما تختلف المناسبة أو الحاجة التي دعت إلى ايجاد كل واحدة منها .

#### الناحية التاريخية

لم تذكر الكتب القديمة بداية عهد التقاسيم ، وكتاب الأغاني من تأليف أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني أو الأصبهاني ( ٨٩٧ - ٩٦٧ ) لم يُذكر فيه بالشكل الواضح ما نعيه الآن ( بالتقاسيم ) .

ولكن يمكننا الاستناد إلى بعض النواحي التاريخية في هذا المضمار ، ومنها نستطيع أن نثبت أنّ التقاسيم أو ما يماثلها كانت معروفة في العهود القديمة وذلك بالنظر لما يلي :

١- إنَّ من صيغ الأَلحان القديمة عند العرب ما يُسمى (النوبة) وهي عبارة عن مجموعة ألحان أو وحدات من الغناء، ويسمى الآتية. يكون أدائها من قبل أعضاء الجوقة أفرادياً وجماعياً

وإنَّ هذه الألحان قد حملت اسم (النوبة) بسبب التناوب الغنائي والعرف الموسيقي الذي يجري بين أفراد الجوقة في أوقات مختلفة وفق تنظيم محدد ومعروف ومن مقام معين أيضاً مع تنوع في الإيقاعات الموسيقية وكذلك الأثر أيضاً في قوالب الأشعار.

وقد نسب الدكتور محمود أحمد الحفني (١٨٩٦-١٩٧٣) أن النوبة من أصل أندلسي، وقال: «النوبة ابتكار أندلسي، ابتكره ابن باجة محمد بن الصائغ الذي ولد في نهاية القرن الحادي عشر وتوفي عام ١١٣٨ وابن غطوس ( — ) وورثته عن الأندلس بلاد المغرب، ويعم الآن المملكة المغربية والجزائر وتونس وليبيا. وكان التلقين الشفوي هو الوسيطة الوحيدة المتوافرة عند الموسيقيين في هذه البلاد، لذلك فقد كثر من النوبات بعض أجزائه، بل أن عدداً من النوبات الكاملة قد اندثر تماماً في غير بلد من تلك البلاد. وقد عانيت هذه الأقطار جميعها في السنوات الأخيرة، بتعاضد من جامعة الدول العربية، بمعد ندوات وملتقيات ومؤتمرات فيما بينها لحصر هذه النوبات وضبطها وتسجيلها بالأسرطة والنوتة، وقد تمَّ انجاز الجزء الأكبر من هذا العمل، على أساس صحيح من العلم والفن».

وقد ذكر في بحثه عن الموسيقى في الأندلس، ما يلي:

«.. لم يكن افتتان العرب في الأندلس مقصوراً في الموسيقى على آلائها، بل افتتوا في التأليف الموسيقي وأنواعه، وسأروا فيه ارتفاعهم في مدارج المدنية. فأوجدوا الجديد فيها. من ذلك (النوبة) وهي أهم أنواع الموسيقى في الأندلس. كانت تؤلف أولاً من أربع قطع، لكل منها اسم خاص ثم صارت فيما بعد خمساً، كذلك ابتدعوا الرجل والموشحات، وانتقلت هذه الأنواع إلى بلاد البربر وإلى مصر في بلاد العرب، وأخذ الأبناء يتناقلونها عن الآباء».

وفي مجال آخر يقول الدكتور الحفني، بما معناه: «إنَّ أهل بلاد شمال أفريقيا قد ورثوا فنون عرب الأندلس وإننا لنراها حتى اليوم محفوظة بالكثير من هذا الفن الأندلسي كالايقاعات المختلفة، والنوبات الكثيرة التي لا تزال متوافرة لدى أهلها يحتفظون بها تراثاً نبيساً يتوارثه الأبناء عن الآباء، ويتناقله الخلف عن السلف مما لا وجود له البتة في سائر البلاد العربية الأخرى».

ولكن العالم الموسيقي كمال الدين أبو الفضائل عبد القادر بن غيبي الحافظ المراغي (١٣٥٤-١٤٣٥) كان قد ذكر أنَّ النوبة ذات أصل قديم وكانت تحتوي في عهده على أربعة مقاطع كما يقول: القول والغزل والثرائة والقرو داشت وقد أدخل عليها (ابن غيبي) مقطعاً خامساً سمَّاه (المستتراد) وذلك في عام ١٣٧٩ حينما كان في بلاط السلطان حسين الجلائري وأغنيه أحمد<sup>(٥)</sup>

٥- إنَّ حسين الجلائري وأخاه أحمد، هما من أبناء الشيخ أهرس الذي حكم في العراق خلال (١٣٥٨-١٣٧٤) وهو ابن الشيخ حسن بزرگ الجلائري مؤسس الحكم (جلائري) في العراق، بعد استغلاله بالحكم وقد توفي عام ١٣٥٦ وهو من سلالة مغولية حكمت العراق من عام ١٣٢٩ إلى عام ١٤١١

وكان (ابن غيبي) قد أدرك العهد الجلائري ومن آن من بعدهم من سلالة قره قورلوق، وهذه اللفظة معناه الحروف الأسود. وهي سلالة تركانية حكمت في آسيا خلال (١٣٧٥-١٤٦٨) امتد نفوذها في عهد أهرس الجلائري الذي مرَّ ذكره بعده، وإلى الموصل وسنجار والعراق العربي وغيره وبعض مدن العراق المجسي أقاليم ولدهجان.



وقد ذكر بعض المؤرخين أن ترتيب مقطوعات الغناء والعزف الموسيقي فيما يُسمى اصطلاحاً بـ (النوبة) هو من أصل عربي مشرق قديم، خلافاً لما ذكر عن هذه الطريقة من أنها ابتلع موسيقي عرب الأندلس. وإتماماً للفائدة أذكر أيضاً ما جاء بهذا الشأن من آراء بعض الموسيقيين.

يقول المستشرق الفرنسي وخادم الموسيقى العربية، البارون رودولف ديولانجر: **Le Baron Rodolphe d' Erlanger** المتوفى في تونس عام ١٩٣٢ في تقرير له، ما يلي:

«إذا كان موسيقيو مصر ودمشق حلب يحتفظون بذكرى الموسيقى العربية الإسبانية المُثقلة في الموشحات. فإنّ موسيقيي المغرب يقرّون بأنهم أخذوا عن الأندلس موسيقاهم القديمة جماء المركبة من النوبة وملحقاتها، والتي تسم على مقام واحد لا يفرق بينها إلا طريقة أوزانها، لذلك رأينا سكان قاس وتلمسان والجزائر وتونس يحرسون على هذه الموسيقى ويعتبرونها بحق من أروع وأثقى أنواع الموسيقى. وحينما غزا العرب الأندلس بلاد إسبانيا دخل معهم هذا الفن، وازدهر بعد ذلك في قرطبة واسبيلية وغرناطة ازدهاراً خاصاً في الحفلات الشائعة التي نُقلت إلينا أخيراً. حين كان الملوك يتنافسون فيما بينهم وحيث كانت الفنون قد عمت البلاد فاكسب الفن رونقاً باهرًا ومظهرًا جميلًا جعل عرب المغرب والمشرق يمتشقونه. ولما انتهى إلى إفريقيا مع الأندلسيين لم يأخذ بسنة التجدد في مدى أربعة أجيال وظلّ على حاله الراحنة بالرغم من جميع المحاولات.»

ويقول المستشرق الانكليزي هنري جورج فارمر H.G.Farmer (١٨٨٢—١٩٦٥) ما يلي:

«ذكر المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين المتوفى عام ٩٥٧ أنّ للخليفة المعتمد على الله بن الشوكل (٨٤٣—٨٩٢) الذي حكم منذ عام (٨٧٠) مجالسات ومفاكرات ومجالس قد دوّنت في أنواع من الأدب، منها: هيئة السماع، وأقسامه، وأتباعه، وأصول الغناء، وبياديه في العرب وغيرها من الأمم. وأخبار الأعلام من مشهوري المثنين المتقدمين والمحدثين.»

ويتابع (فارمر) كلامه قائلاً: «ونستطيع من كتاب الأغاني تأليف أبي الفرج الأصفهاني علي بن الحسين (٨٩٧—٩٦٧) أن نلمح نوع الغناء الشائع. فليس لدينا القطعة الحقيقية، التي مازالت تلائم ميل العصر فحسب، بل لدينا أيضاً مقطوعات أكثر رصانة من القصائد. ويبدو أن الحفلة الموسيقية المسماة بالنوبة عُرفت في هذه الفترة تقريباً. ونقرأ في عدة مواضع من كتاب الأغاني عن جماعات من الموسيقيين تسمى النوبات. ومن المحتمل أن هذا الاسم مشتق من أنّ هؤلاء الموسيقيين كانوا يؤدّون حفلاتهم في نوبات معينة من اليوم، أو أنّهم كانوا يتناوبون في العزف. ولكن الكلمة تحوكت على مجرى الزمن وأطلقت على العزف بدلاً من العازقين، وسُمي العزف الدوري من فرقة الخليفة المسكوبة في أوقات الصلوات الحسب بالنوبة.»

ويتابع (فارمر) حديثه قائلاً: «ويبدو أنّ أهم طبقة من التأليف هي النوبة، والجمع: نوبات، ولدينا اشارات إليها من القرن التاسع، وإن كنا لا نعرف شيئاً عن خصائصها، ويبدو أنّها كانت مجموعة Suite، أعني عدداً من القطع المعروفة في نوبات، ومن ثم جاء هذا اللفظ، وهي موسيقا مجالس Chamber music، ويجب ألا يُخلط بينها وبين الطبلخانة أو الفرقة

→ نقي شاه رُخ حوزا (١٣٧٧—١٤١٧) وابنه حسن عل، عل ممتلكاتهم هذه، وشاه رُخ من المنزل وهو ابن تيمورلنك (١٣٣٦—١٤٠٥)، ولد بسط نفوذه منذ عام ١٤٠٥—١٤١٧ بعد موت أبيه، عل خراسان وأسيا الصغرى، وحاصر حلب. والتيموريون يتبعون إلى تيمورلنك (تيمور الأحمر).

المسكوتة، وتقرأ في ألف ليلة وليلة عن عزف نوبة كاملة، أو جزء من نوبة (الدرج). ولكننا لسنا على يقين من تاريخ هذه الأخبار. ولم نصل إلى حقائق موثوقة عن النوبة إلا في عهد عبد القادر بن غيبى<sup>(١)</sup>

ويظهر أن عرب الأندلس كانوا قد اهتموا بترتيب ألحان النوبة، ولذلك يتابع قارمر حديثه قائلاً:

«ولقيت النوبة في الأندلس عناية خاصة، إذ كان المؤلف يستعمل كل نغمة من هنا جاءت النسبة الحافظة: (النوبات الأربع والعشرون). ويقول الكتاب المحدثون إن للنوبة الأندلسية خمس قطع واضحة بغض النظر عن (الدائرة) أو الفاصل الغنائي، و(المستخير) أو الفاصل الآلي و(التوشيه) أو المقدمة الموسيقية. وهذه القطع الخمس، التي يسبق كلاً منها مقدمة (كرسي) تُسمى حسب ترتيبها: المصنّر، والبَطِيح، واللُرَج، والانصراف، والخلاص أو التخلّص، وكانت النوبة النوع التقليدي (الكلاسيكي) في الموسيقى الأندلسية».

وجاء في الهامش: «إنّ شواهد نوبة مقام السيكاه ونوبة مقام الجهاركاه المذكورة في الكتاب الأول لا يمكن أن ترجع إلى ما قبل القرن السادس عشر، وهي ليست أندلسية».

هذا وقد أضيف إلى النوبة أجزاء أخرى في الأندلس لا مجال لذكرها الآن.

وفي كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه (٨٦٠-٩٤٠) وكتاب نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تأليف أحمد بن محمد أبو العباس التلمساني المقرئ (١٦٣١) ما يؤكد أوصافاً لنوبات قديمة مختلفة

وقد نقل الموسيقي الكبير (زرياب) واسمه أبو الحسن علي بن نافع (٧٧٧-٨٥٢) ألحان النوبة إلى الأندلس وأضاف إليها.

وإن صحّ ذلك، تكون النوبة قد عُرفت في عهد هارون الرشيد الذي حكم من عام (٧٨٦-٨٠٩) أو في العهود التي سبقتها.

وُعرفت النوبة الآن بأنها لون من الغناء ينتمي إلى التراث الغنائي الأندلسي ويُمارس في كل بلدان المغرب وهي تتكوّن من مجموعة من القوالب الغنائية والآلية مع ارتباطها غالباً بأيقاعات متعددة ومتنوعة، وتتوالى أجزاؤها بترتيب معين، وهذا الاجراء يختلف الآن من بلد إلى آخر من بلدان المغرب.

ويخلل أقسام الغناء عزف آلي يُسمى (التوشية) وهي عبارة عن مقدمة موسيقية تسبق أقسام الغناء وأكثر عباراتها مأخوذ من سائر مقطوعات النوبة، وقد امتزجت هذه الجمل والعبارات بعضها ببعض حتى تكوّن منها لحن منفرد بضبطه ايقاع يساوي كل طقم من طقومه أربعة من ايقاع الواحدة الصغرى (٨) وقد ورد تعريف التوشية وجمعها تواشي، بأنها تزيين للحن كما يدلّ معناها اللغوي.

والأمر الثاني، الذي يمكننا أن نقرر منه أنّ التقاسيم قديمة العهد، هو أنّه من الطبيعي أنّ الغناء، لا يكون دون مقدّمة من العزف الآلي كتمهيد له، وهذا أمر بدهيّ، إن كان ذلك عن طريقة التقسيم أو عن طرق ثانية، كما كان يرد، ولا يزال في صيغ النوبات.

وكانت المهور القديمة تولي الأهمية الأولى للغناء ، أكثر مما توليه للموسيقى الآلية ، لذلك لم تُذكر كلمة (تقسيم) في الكتب القديمة .

هنا مع العلم بأن البداية في الغناء غالباً ما تكون مسبوقة بالعزف الموسيقي كما ذكرنا .

ويجوز القول إنَّ ( كلمة تقاسيم ) بمدلولها الحالي قد عُرفت وانتشرت في المهور الأخيرة من عصر الماليك ، وعصر بداية الغناء بلفظتي ( يا ليل يا عين ) ، وسأأتي تعريفهما في أجزاء قادمة .

## البشرف

البشرف هو عبارة عن صيغة، أو نوع من التأليف الموسيقي غير الغنائي، يُعزف دون أن يصاحبه الغناء. وهو مُستعمل عند شعوب بعض الأقطار العربية وعند الأتراك والفرس.

يُلحّن البشرف من مقام وإيقاع معينين، ويمكن عزفه على آلة موسيقية واحدة، أي فرادياً أو على عدة آلات موسيقية متنوعة عربية، أو معربة، أي من فرقة موسيقية كاملة، والتي تُدعى أحياناً (الخت) وهي لفظة معروفة بهذا المدلول.

### أصل الكلمة

ورد في المعجم الذهبي، فارسي—عربي، تأليف الدكتور محمد التونجي (من دمشق) واسم المعجم بالفارسي (فرهنگ طلائی). إن لفظة (بشرو) هي اسم فاعل، وتعني: طليعة، مقدم، دليل، ولفظة بيش رو: تعني: مساو، مقابل، ونقطة بيشروي: تعني: رُقي.

وقد ذكر أحد الكتاب، أن هذه الكلمة هي لفظ واحد مفرد غير مركّب. وتعني: مقدّمة أو دليل أو مطلع.

وهناك مصادر عربية كثيرة تذكر أن هذا اللفظ الفارسي مركّب من لفظتين:

١—بیش، ومعناها: أمام.

٢—رو، ومعناها: ذهاب.

ويتركب اللفظتين تصبح الكلمة (بیشرو) ومعناها الذهاب أمام أو الذهاب إلى الأمام أو (المذهب الأمامي)، والاختلاف بين الجهتين هو فقط من حيث اعتبارها لفظاً مفرداً أو مركّباً. ولكن الجميع يتفقون على أن كلمة بشرف مأخوذة في الأصل من لفظة (بشرو) الفارسية.

ورد في معجم الموسيقى العربية تأليف الدكتور حسين علي محفوظ، أنه من المحتمل أن يكون أصل هذه اللفظة هو (بيش راه لا (بيشرو). أي: اللحن المقدم.

وقد أخذ الأتراك تلك اللفظة من الفرس، وكانوا يلفظونها على أشكال ثلاثة هي: بيشرو، وبشراو، وبيشروي.

ثم فصل العرب هذه الكلمة ورَبَّوها بلفظة (بشرف) وهي أرقّ تكويناً من الألفاظ السابقة.

ويذكر البعض بأن لفظة بشرف، قد تكون مشتقة من البشارة، في اللغة العربية، وهذا بعيد الاحتمال.

والعرب المحدثون الآن يُطلقون على البشرف اسم (المطلع) أو اللحن المقدم. أي الهواة (المقام) الابتدائي الذي يصدر به أول الفصل الموسيقي الآلي والغنائي. والأتراك أيضاً يعنون الأمر ذاته في هذا المجال.

هذا مع العلم بأن لفظة (مطلع) ليست منتشرة أو معروفة بشكل عام، ولا تزال كلمة بشرف هي الراجحة في هذا المضمار.

ويُستنتج أن هذه الصيغة اللحنية قد اكتسبت اسم (بيشرو) لأنها كانت تُعرف دائماً عند ابتداء الحفلة أو السهرة الموسيقية، وبها يُفتح العمل الموسيقي.

وعلاوة عن تأثيرها الخاص بما تتضمنه من الألحان، فهي أيضاً ترمي إلى سيطرة المقام الذي سيجري العزف والغناء فيه في تلك الحفلة، سواء أكان العزف من نوع (التقسيم)<sup>(٧)</sup>، الانفرادي على الآلة الموسيقية أو غير ذلك من الصيغ الموسيقية الآلية أو الغنائية.

وإن الأتراك الذين برعوا في هذا النوع من التأليف منذ الأجيال الماضية كانوا قد أطلقوا عليه اسم (بيشرو) وهو اللفظة الفارسية الأساسية قبل أن يطرأ عليها التحريف، لأنهم يقصدون بذلك: العمل أو الهواة الابتدائي (أي المقام الموسيقي) الذي يصدر به أول الفصل أو بعبارة أخرى (المقدم) كما مر معنا.

وهذه المعاني المتعددة متقاربة فيما تهدف إليه.

#### الأجزاء التي يتكوّن منها البشرف

تتكوّن هذه الصيغة من التأليف الموسيقي من خمسة أجزاء في الحالة العادية، ويُسمى كل جزء من أصل أربعة أجزاء منها بـ (الحانة) وهذه اللفظة تعني بالفارسية المنزل أو المأوى. وهي في بختنا الموسيقي هنا تدلّ على جزء من صيغة البشرف. أو جزء من صيغة (السماعي) أو جزء من التوشيح الغنائي. وهي مُستعملة في اللغات العربية والتركية والفارسية. وإن كلمة (خانة) تعني في العامية: الموقع، أو القسم المخصص لموضوع معيّن أو محدد. وقد ورد في معجم الشجد: أن الحانة تعني مقطع الصوت في انخفاض أو ارتفاع وتعني أيضاً جمع خائن..

٧ - التقسيم هو ألحان حرة تُعرف على آلة موسيقية منفردة، وتكون من رُحى الخاطر يمرّ عليها العازف كما يشاء ويمكن له أن يُمرّ بها عن مشاعره وانفعالاته التي قد يستخرجها من الجو المحيط به أثناء العزف، ويُراعى بها المقام الأساسي الذي تنسب إليه، ويمكن الانطلاق إلى مقامات أخرى قريبة من المقام الأساسي... الخ.

ولكننا لى الوقت نفسه لا يمكننا أن نغرد مضمون الشرف من المعاني المجردة التعميمية والمؤثرات العامة ونعنها على

النفس والشعور بأريوحة. إن كان ذلك في حسن بداية أو نهاية. ولم يحدث في نفس من نصرب وانقبضة ولا يريح حسن الانتقال فيما بين الجمل الموسيقية. وأيضاً فيما بين أجزاء الشرف ولم تمنحه من أفكار عالية وما ينعمة نستمتع من تناسب والتجانس والجمال، ومن حسن الصياغة في الترتيب والتبويب وما يجعل بين طياته من الفخامة والعظمة.

وإن التأليف الموسيقي لهذا النوع ليس بالأمر السهل، بل أن النجاح في ذلك هو في غاية الصعوبة، وفيه مجال واسع لتفتن وإبيان مقدرة أو مستوى الملحن.

وهو من التأليف الجذبة، ويُعتبر من الأعمال الهامة وذلك لاستيفائه أهم قواعد التلحين للمقام المؤلف عليه وأيضاً مراعاة الشروط اللازمة أصولاً في هذا النوع من التأليف.

وعلى مؤلف الشرف أن يراعي دائماً ارتباط المعنى الموسيقي بين نهاية الخانة الأولى وبداية التسليم، وأيضاً بين نهاية هذا وبداية الخانة الثانية، ومن ثم نهاية هذه مع بداية التسليم... وهكذا في باقي الخانات التي تلي ذلك.

وقد سار معظم المؤلفين على جعل المقياس الأخير أو المقياسين الأخيرين من كل خانة حاملين للحن نفسه في جميع الخانات، وهذان المقياسان يُعتبران بمثابة جسر للتعبئة المناسبة للوصول إلى التسليم، الأمر الذي من شأنه أن يجلب الراحة ويُقلّل الحس.

ولا سيّما أن هناك هيئة لحنية قبل التهيئة التي ذكرناها وهي الجملة اللحنية التي تسبق عادة المقياسين الأخيرين المذكورين يمدى حسن بعضها معهما من حيث المعنى الموسيقي، وفي هذا أيضاً علم وفق وإبداع.

### نوع تشريف

شرف من عدة من طرق الصياغة، الأول منها هو الذي أتينا على وصفه، وهو الشرف التام المتكامل الذي يتكوّن من أربع حركات ويُنسب كما ذكرنا، ويكون ابتقاعه من فصيلة الإبتقاعات البسيطة.

والنوع الثاني: هو الذي يؤلف على ابتقاعات من فصيلة المركّب أو الأخرج. وهذا النوع يكون على عدة أشكال. منه وهو على أربع سماعي دارج (١٢) أو على ابتقاع المربع (١٣) ومنها ما يحتوي على الإبتقاعات البسيطة والمركبة في آن واحد، وسيجد البعض ذلك وتفصيله فيما بعد.

والنوع الثالث: هو الذي يؤلف على صيغة مخالفة لما ذكرنا. وهو يشبه طريقة تأليف معزوفة (التحميلة) (١٤) ويُعرف هذا النوع عند الأتراك باسم (بشرف قره بتاق).

٨ - التحميلة هي معزوفة موسيقية تكون أحياناً بمثابة محاورية فيما بين المازن على الآلات الموسيقية مثل العود والقانون والكمان والناي، تبدأ باستهلال غني قصير يؤدي من قبل جميع المازن، ثم ينفرد أحدهم بأداء تقسيمه موزونة قصيرة، تكون بمثابة سؤال لحني موجه إلى بقية المازن، وتكون اجابة أفراد فرقة برف على الاستهلال. بعد ذلك يقوم المازن المفرد ذاته بأداء تقسيمه ثانية تكون بمثابة سؤال جديد، وقد تكون من مقام آخر، ويجب المازن خمسة موسيقية جديدة قصيرة تنقل والمقام الجديد. ويتكرر ذلك عدة مرّات في أحيان متتالية. وبعد الاكتفاء من التفاسيم يعود المازن إلى المقام الأساسي خمسة ختمة واضحة. وبعد ذلك يهرف الجميع عن الاستهلال. وبعد هذا لاخراة يأتي دور عرف آخر يعلى آلة موسيقية ثانية. ويكون عمله هنا كما سبق تعزيف الآلة. ويتكرر هذا الأمر حسب عدد الآلات الموجودة مع الحرين. أي كما جعل شرف يد يد حسب الأجزاء المذكور. ويُشترى تحت صيغة التحميلة شكل مفصّل في كتاب شرف على بعض هذه

والنوع الرابع: هو النوع المؤلف على إيقاعات طويلة جداً. يشكل يستغرق فيه طقم الإيقاع الواحد لحني الخاتمة والتسليم معاً، وعدا عن ذلك فهناك أشكال أخرى متعددة من صيغة البشرف سنتأتي على ذكر كل واحد منها.

#### الاسم الذي يحملة البشرف

يُسمى البشرف عادة باسم المقام المُلحن عليه، ويُذكر معه اسم المُلحن أيضاً، فيُقال مثلاً: بشرف حجاز كار، علي الدرويش (١٨٨٤-١٩٥٢). أو بشرف نهاوند جميل عويس (ت ١٩٤٧) أو بشرف جهاركا، توفيق الصباغ (١٨٩٢-١٩٦٤) وجميعهم من سورة والمؤلفين الأتراك على سبيل التمثيل وليس على سبيل الحصر.

بشرف راست عاصم بك (١٨٥١-١٩٢٩)، أو بشرف حجاز همايون عثمان بك (١٨٨٥-١٨١٦) أو بشرف نواثر يوسف باشا (١٨٢٠-١٨٨٥) الخ...

و أحياناً يُذكر اسم الإيقاع المُلحن عليه البشرف مع اسم المقام. فيُقال:

بشرف مربع حجاز صفر بك علي (١٨٨٤-١٩٦٢). أي من إيقاع المربع ومن مقام الحجاز تأليف صفر بك علي، من القاهرة.

وأيضاً من التأليف العربية القديمة، وهي لمؤلفين مجهولين، منها البشارف التالية:

بشرف مربع البياتي.. وخمسة العشران، ودارج حجاز، وشبر حجاز، وغيرها وهكذا.

#### المضمون الدلحي والفني لصيغة البشرف

الخاتمة الأولى: يبدأ البشرف عادة بالخاتمة الأولى التي يجب أن ينطبق لحنها على المقام المُصاغة منه، أي أن تظهر شخصية المقام وطابعه ومراعاة شروطه من حيث الاجتهاد، إن كان ذلك من منطقة (القرار) أي من الأصوات الأساسية المنخفضة للمقام كما يحدث ذلك من مقام (الراست) وغيو مثلاً، أو من منطقة (الجواب) أي من الأصوات الحادة، كما يحدث ذلك في مقام (الحجاز كار) وغيو أيضاً، أو من منطقة الأصوات التي تتوسط سلم المقام (كالباتي) مثلاً، وهذه الجمل اللحنية الأولية الاستهلاكية، يجب أن تحتوي على عرض واضح ببراعة ووقار ملحوظين وجمال أتخاذ كما يجب أن تظهر فيه شخصية المقام المقصود.

وقد تكون بعض أصوات تلك الجمل طويلة الزمن نوعاً ما وذلك لإبراز الفخامة وبيان الجدية مع تجنّب الانتقالات السريعة غير الأساسية، والاكتفاء بالانتقالات العرضية، الأمر الذي يساعد على سيطرة المقام الأساسي الذي لُحن عليه بالبشرف.

وفي هذه الخاتمة يتكرر باللحن ورود نغمات على الجنس الأول<sup>(٩)</sup> وذلك للعمل على سلطنة مقام اللحن، ويستمر الأمر على هذا الشكل حتى نهاية الخاتمة. ويجب أن تكون هذه الخاتمة ذات لحن يقبل الاتفاق والارتباط مع بداية التسليم، مما يحدّد الشروط الأساسية لألحانها.

٩- إن كلمة (جنس) تعني بالموسيقا لزمة أصوات متتالية نسبية، إن كان ذلك في حالة الصعود أو الهبوط. ولكل مقام جنسان، أول وثاني يتألفان من ثمانية نغمات.



**التسليم :** لهذا الجزء من معروفة الشرف أو صيغته أهمية كبيرة جداً . إذ يجب مراعاة الارتباط اللحني والسمعي والحسي بين نهاية الخانة من جهة وبداية التسليم من جهة أخرى ، كما يجب أن يُراعى أيضاً التوافق نفسه بين نهاية كل تسليم وبداية الخانة التي تليه ، وهلمّ جرا ، على أن تتشكل مجموعة من الألحان المتناسكة ذوات القيمة الفنية العالية ، علماً أن التسليم يتكرر أربع مرات في الشرف ، ولكن البعض يردّد التسليم في كل مرة ، مرة أخرى أيضاً ، وبهذه الطريقة يصبح أداء التسليم ثنائي مرات ، أي أنه يؤدي مرتين بين كل خانة وأخرى ضمن الشرف الواحد ، وهذا أمر غير مستحب لأنه يؤدي إلى الرتابة .

ويجب أن يُصاغ التسليم بعبارات موسيقية مدروسة جداً ، يظهر فيها الجمال وتطفو العذوبة والرشاقة ويؤمن حسن الارتباط لتجذب السامع إليها وتجلب له الارتياح وتجدد مسرته .

وهكذا ينتظر المستمع غالباً الوصول إلى قسم ( التسليم ) الذي يضاعف تأثيره وطوره .

**فالتسليم** محور أساسي يربط الاتصال اللحني والصبغة العامة والجمال بين كافة أجزاء الشرف ويعمل على اظهار اللحن وتركيزه في ثانيا المقام ودعم هذا التركيز أكثر من مرة قبل النهاية ، كما يعمل على مراعاة أبعاد المقام وأصواته ويُظهر شخصيته بصورة واضحة ، وينتهي اللحن بأساس هذا المقام .

**الخانة الثانية :** يمكن تغيير المقام في هذه الخانة والانتقال إلى أحد المقامات القريبة من المقام الأساسي المُلحن عليه ( الشرف ) كما يجوز في ذلك أيضاً الانتقالات المقامية العرضية ، مع التخلص الحسن فيما بعد والعودة إلى المقام الأساسي .

وجرت العادة أن يكون لحن هذا الجزء بمثابة حزمة للفكرة اللحنية الواردة في الخانة الأولى ولكن بمجال أوسع وأوفى ، ويكون اللحن هنا في مناطق صوتية ضمن حدود ( المرتبة أو الطبقة ) أي في مجال ثمانية أصوات من الثقل ( الانخفاض ) إلى الحدة ، وقد تزيد عن ذلك قليلاً في بعض الأحيان . وينتهي العمل بحمل لحنية مهيء للدخول في التسليم .

**الخانة الثالثة :** إن الأصوات الأولى في هذه الخانة مهيء للدخول في المناطق الحادة من الأصوات ( أي منطقة الجواب ) حيث جرت العادة أن تكون الألحان هنا من المناطق الصوتية الحادة ، إن كان ذلك بالنسبة للمقام الأساسي أو لمقام آخر مناسب ، وتمتاز هذه الألحان بالحيرية والنشوة العلوية والبهجة والصعوبة في الأداء أكثر من الخانات الأخرى ، ولأيضاً اظهار البراعة اللحنية في التفاعلات فيما بين الجمل وبيان قدرة المؤلف في استعراض الأفكار وحسن الانتقالات اللحنية ومن ثم حسن التخلص أيضاً لتيسر الدخول إلى التسليم . وتمتاز هذه الخانة عن زميلاتها بمحيويتها الواضحة وألوانها اللحنية البراقة الجذابة .

**الخانة الرابعة :** إن ألحان هذه الخانة . هي بمثابة تلخيص للفكرة اللحنية الأساسية للشرف بصورة ناضجة ومن أهداف هذه الخانة تركيز المقام الأساسي وسيطرته في ذهن السامع والتأثر به والوقوف على مراحل تحواله .

ولا مانع في الانتقال إلى مقامات قريبة عرضية دون أن تسيطر على المقام الأساسي ، وأصواتها عادة لا تتجاوز منطقة المرتبة الواحدة ، وكأنها تمثل فترة استراحة واستقرار بالنسبة للسامع ، بعد أن يكون قد أخذ بما فيه الكفاية من الاستعراضات اللحنية السابقة .

وينتهي لحن هذه الخانة بالهبة للدخول في التسليم . وينتهي الشرف بانتهاء عزف التسليم في المرة الأخيرة .

ولكن المؤلف الموسيقي المعروف طائبوس (١٨٥٥-١٩١٣) كان قد استبدل الوضع في بشرف الراست بين الحانته الثالثة والحادثة الرابعة من حيث المضمون والترتيب اللذين أتينا على ذكرهما، وقد جعل الألحان الحادّة والمُبهجة ذات الحيوية في الحانته الرابعة بدلاً من الثالثة، وإن هذا التصرف لم يقلل من قيمة هذا المؤلف الجيّد.

### الشاحية النفسية في تأليف البشر

يُلاحظ بما سبق أن طريقة ترتيب الألحان في صيغة البشر ليست موضوعة بطريقة عفوية أو اعتباطية بل هي موضوعة بعد دراسة طويلة علمية وفنية ونفسية واضحة، نلمس ذلك من توبيب المراحل اللحنية، وما يجب أن تتضمن خاناته من الشروط، في سيرها الخاص والعام من حيث عرض شخصية المقام ومن حيث الأصوات الطويلة أو القصيرة في مددها الزمنية، ومن حيث مناطق الأصوات الحادة والمنخفضة، ومن حيث الاثارة والهدوء، ومن ثم التركيز العلمي والتطريب المباشر وغير المباشر ووضع الترتيب اللازم أو اللائق في كل خانة من خاناته، ووظيفة التسليم، وربط كل هذه الإجراءات بعضها ببعض، ومراعاة المتانة والجمال في تماسك وحدة الموضوع، وغير ذلك من الملحوظات الكثيرة، التي قد لا ترد إلى ذهن المستمع للوهلة الأولى، لذلك أردنا التنويه.

ومن أهداف صيغة البشر سيطرة المقام المُلتصق عليه، وعلى نفسية السامع، وهذه السيطرة تمهّد لما سيأتي فيما بعد من الألحان سواء أكانت آليّة أو غنائية تختمل على تركيز اللحن الأساسي في الأذهان الذي من شأنه أن يزيد في التأثير والتطريب.

ويُعتبر البشر من المؤلفات الكبيرة في القوالب الآليّة، وطريقة عزفه تكون عادة بطيء أكثر من بقية الصيغ الآلية الأخرى.

ويطلق البعض على البشر اسم (المقدمة) وقد اختاروا له هذا الاسم، استناداً إلى اجراء عزفه دائماً في مقدمة أو بداية الحفل الموسيقي، والواقع أنّه لا يميز مطلقاً أن ندعو البشر بهذا الاسم، والسبب في ذلك هو أنه يوجد نوع من التأليف الموسيقي الآلي يُقال له أيضاً (المقدمة) أو الاستهلال، أو الدولاب.

وهذا النوع من التأليف لا يمكن حصره بمدلول أو تعريف واحد، إذ أنّ ذلك لا يخضع لشكل محدد، بل توجد الحرية الكاملة في تأليفه، إن كان ذلك من حيث طول المدّة التي يستغرقها أو قصرها، أو نوع الأسلوب أو المضمون أو المدلول والموضوع. وكل ذلك تابع لإرادة المؤلف، وسيأتي الكلام عن ذلك في المجال المخصص له.

وقد ترقّت المقدمات الموسيقية كثيراً جداً عما كانت عليه في السابق، أي منذ مطلع الثلاثينيات من هذا القرن، وهي الآن على مستوى عالٍ من الجمال والإبداع.

ومع ذلك فإننا لا نحبّد أن نطلق على البشر اسم (المقدمة) خوفاً من ضياع المفهوم الحقيقي لكل من الصيغتين فيختلط الأمر على السامع أو القارئ، والأفضل هو البقاء على الاسم الأساسي الذي عُرفت به تلك الصيغة منذ البداية وهو (البشر) خصوصاً وأن الاختلاف كبير بين الصيغتين.

والتاريخ يذكر أنّ الأتراك قد أخذوا صيغة تأليف البشر عن الفرس. وكان ذلك قبل الفتح التركي لتلك البلاد. وهم قد حافظوا على اسمه (مع تحريف بسيط) كما ذكرنا، وأيضاً حافظوا على اجراء عزفه في بداية الحفل الموسيقي.

وقد ذكر في الوقت نفسه أيضاً أنَّ الأتراك هم الذين ابتكروا هذا النوع من التأليف . ولكن الفكرة الأولى هي الأصح .

وقد أخذت بعض الأقطار العربية هذا النوع من التأليف الموسيقي عن الأتراك ، وخاصة سورية ومصر والعراق .

'وقد برع الأتراك في القرون الماضية في هذا النوع من التأليف . ولا تزال تأليفهم معروفة ومُنتشرة حتى الآن ، وهي تمثل طابع الذوق العربي والشرقي من حيث التمييق والزخرفة والانسجام والتطريب المباشر والمتعة الموسيقية ، كما تعبر عن عاطفة 'نفرح والبهجة أو الحزن والأسى ، وهي تظهر أيضاً ما طبعه الزمن والتاريخ من المفاهيم أو المشاعر عبر السنين لسكان هذه المناطق ، وما اكتسبوه من البيئة أو العادات والانطباعات ، وما أمكن اقتباسه من الأمم الأخرى التي اتفقت أمرجتها مع أمرجتها هؤلاء المؤلفين وشعبهم .

والبشارف لا تمثل في صياغتها موضوعاً معيناً للتعبير ، كما ذكرنا سابقاً ، وأكثرها تشابه في الأسلوب وصوغ العبارة .

وقد اشتهر في تأليف هذا النوع اسم عازف الطنبور : عثمان بك ( ١٨١٦ — ١٨٨٥ ) وعازف الكمان المشهور طاتيس ( ١٨٥٥ أو ١٨٥٨ — ١٩١٣ ) ، وعازف الطنبور الأشهر جميل بك ابن توفيق الذي ولد في بلدة منلاكورالي بتركيا ( ١٨٧١ — ١٩٢٥ ) وكان والده قاضياً بمحكمة الجزاء بالآستانة ، وأيضاً المعلم المشهور اسماعيل حقسي بك ( ١٨٦٥ — ١٩٢٧ ) ، ويوسف باشا ( ١٨٢٠ — ١٨٨٥ ) وغيرهم كثير .

وهناك بشارف كثيرة ، وقطع أخرى من صيغة ( السماعي ) من تأليف سلاطين بني عثمان ، هي غاية في الجمال والطرب . منها : البشرف والسماعي اللذان لحنهما السلطان سليم الثالث ( ١٧٦٠ — ١٨٠٨ ) من مقام سوز دوللا ( معناه نار المحبوب ) وله تأليف أخرى . وبشرف من مقام الحجاز تأليف السلطان محمود الثاني ( ١٧٨٤ — ١٨٣٩ ) .

وقد ذكرت إحدى الكتابات في القاهرة أنَّ ظهور البشرف كان في القرن السابع عشر ، مع أنَّ السلطان بايزيد الأول التركي ( ١٣٤٧ — ١٤٠٣ ) الذي هزمه تيمورلنك وأسر في عام ١٤٠٢ كان قد أَلَفَ البشارف والسماعيات منذ القرن الرابع عشر ، وبعضها مطبوع ومُنْتَشَر ، منها بشرف وسماعي من مقام نوا ، وبشرف من مقام راحة الأرواح وغيرها ، وهذا مما يؤكد أنَّ هذه الصيغ معروفة منذ قبل هذا التاريخ الذي ذكرته تلك الكتابة .

وإن اعتناء ملوك الأتراك بالتأليف الموسيقي يدلُّنا على مدى اهتمام هذا الشعب بالموسيقى . وقد كان للبشرف أهمية كبيرة عند الموسيقيين وعند الهواة من السَّبعة أيضاً وكان العازفون يتفاخرون بكثرة محفوظاتهم لهذا النوع من الموسيقى .

### الإيقاع في البشرف

يُلمح البشرف عادة على إيقاعات طويلة أي كثيرة العدد في النبضات الزمنية ، ومن الفصيلة ( البسيطة ) ، كما لَحَن قليل من المؤلفين على إيقاعات مركبة ، ومنهم من مزج في التأليف الواحد بين الإيقاعات البسيطة والمركبة كما سيأتي بيان ذلك فيما بعد .

وقد لجأ الملحنون حديثاً إلى اختيار إيقاعات قصيرة للبشرف .

ومن الإيقاعات الطويلة التي لَحَن عليها الأتراك سابقاً هي :

إيقاع: دُور كبير المكوّن من ٢٨ / من وحدات علامة السوداء في العلامات الزمنية .

إيقاع: فاخت المكوّن من ٢٠ / من العلامات السوداء .

إيقاع: النيم خفيف المكوّن من ١٦ / من العلامات السوداء .

إيقاع: خفيف المكوّن من ٣٢ / من العلامات السوداء .

إيقاع: مخمس تركي المكوّن من ٣٢ / من العلامات السوداء .

إيقاع: الشبر المكوّن من ٤٨ / من العلامات السوداء .

إيقاع: دويك المكوّن من ٤ / من العلامات السوداء .

إيقاع: زنجير المكوّن من ١٢٠ / من العلامات السوداء .

إيقاع: هاوي أوساوي المكوّن من ١٢٨ / من العلامات السوداء .

إيقاع: فتح المكوّن من ١٧٦ / من العلامات السوداء .

وقد رُتبت أسماء الإيقاعات المذكورة أعلاه مجتداً بما هو أكثر استعمالاً وانتشاراً ، وغير ذلك أيضاً من الإيقاعات ، التي قد تُستخدم في صياغة لحن البشرف .

وبما أن هذه الإيقاعات هي من فصيلة البسيط ، ويمكن لعدد وحداتها أن ينطبق على الإيقاع (الرابعي) المُسمى بـ (الوحدة السائرة المكوّنة من ٤ / من العلامات السوداء والتي تُكتب عادة بمقياس (٤/٤) ، لذلك عمد الموسيقيون إلى تقسيم الإيقاع الطويل إلى أقسام رباعية بشرط أن يتفق عدد أجزائها مع هذا التقسيم ، وذلك من باب تسهيل الأمور .

وفي المجهود السابقة كان يؤدي الإيقاع من قبل ضابط الإيقاع كما يجب أن يكون أي حسب تكيّفه الأساسي وحسب شخصيته وطابعه ، وهذا هو الأصح ، ولكن في الوقت الحاضر نجد أن أكثر الفرق الموسيقية أو الغنائية تستعمل إيقاع الوحدة السائرة بنوعها الثاني والرابعي عوضاً عن الإيقاعات الطويلة ، ويرى البعض أنّ الطريقة الأخيرة هي أكثر حيوية وأكثر طرباً .

ونحن لا نؤيد هذا الرأي ، لأن لكل إيقاع شخصية وطابعاً ، له وقع خاص في ذهن المستمع ، وتختلف طبعا الإيقاعات فيما بينها من حيث تأثيرها على نفسية السامع .

وقد كان لتأدية الإيقاعات فيما مضى عناية كبيرة من حيث تعدد الآلات الإيقاعية الأساسية منها والفرعية ، واختصاص كل نوع منها عند الاستعمال حسب قابليته وحسب تكيّفه .

أمّا الآن فقد انحصر الاستعمال على آلات محدودة قليلة لا تفي بالغاية الأساسية لظهور شخصية الإيقاعات .

كما أننا نشاهد ضباط الإيقاع لا يراعون مواقع الضرب من حيث القوة والضعف أي (الدم) و(الثق) . وأما السكوت فلا وجود له عندهم ، لأنهم يستبدلون بضربات سريعة متعددة يقصد املاء هذا الفراغ الصامت ! .

هذا التصرف غير السليم معناه ضياع شخصية الإيقاع . وتُصبح جميع الإيقاعات متماثلة في أدائها . ولا يوجد فرق فيما بينها ، ولا تُعرف البداية ولا النهاية وكأنّها في مجموعها إيقاع واحد .

لذلك نرى وجوب التقيد بالقواعد العلمية الصحيحة ونسعى دائماً لاجتياز قواعد جديدة متطورة نحو الأفضل .

## الشروط الإيقاعية في تأليف البشرف

يتقيد ملحن البشرف بالإيقاع الذي اختاره لصياغة هذه القطعة، ولنفرض أنه اختار إيقاع (فاخت) المكوّن من ٢٠ / من العلامات السوداء أو ما يعادلها، فللملحن الحرية أن يجعل كل خانة مكوّنة من (طقمين) أو ثلاثة (أطقم) من الإيقاع المذكور، وإن كلمة (طقم الإيقاع) تعني ما يشتمل عليه الإيقاع من الضربات الموزونة أو المدد الزمنية من أوله لآخره. على أن تكون جميع (الخانات) متساوية في عدد أطقم الإيقاع.

وإن طول أو قصر مدة تكوين الإيقاع لها علاقة أساسية في التحكّم لاختيار عدد الأطقم التي تتكون منها الخانة. أي كلما قصرت المدة التي يستغرقها طقم الإيقاع زاد عدد الأطقم في كل خانة، والعكس بالعكس. أي أنه كلما طالت مدة الإيقاع، قلّ عدد الأطقم في الخانات وهذه قاعدة بديهية فرضها الذوق والتقبل والتناسب.

فإذا كانت (الخانة) مؤلفة من ثلاثة أطقم إيقاعية فمعنى ذلك أنّ الإيقاع أو الميزان الموسيقي يكرر بأكمله في الخانة الواحدة ثلاث مرات متواليات. وهكذا الأمر في باقي الخانات. وهكذا الحال أيضاً، إن تكرر الإيقاع ثلاث مرات أو أكثر أو أكثر في الخانة الواحدة.

ملحوظة: إن خانات البشرف الأربعة يجب أن تكون متماثلة في عدد أطقم الإيقاع، أي أنه إذا لُحنت الخانة الأولى من عدد محدد من أطقم الإيقاع فيجب حتماً أن تُلحن كل خانة من الخانات الثلاث الأخرى على العدد ذاته المختار والمحدد من أطقم الإيقاع. وهذا مما يُراعى عادة في الملحنين ومن شأنه المحافظة على التناسب والجمال.

## التسليم في البشرف وعدد أطقم الإيقاع التي يتكوّن منها

يجوز في التسليم أن يتعدي على عدد أطقم الإيقاع الموجود في الخانة، وغالباً ما يكون أقل من ذلك، وقد يصل الأمر في أن يتكوّن التسليم من طقم واحد من الإيقاع (المختار) حسب رغبة الملحن.

ولا يجوز للتسليم بأي حال من الأحوال أن يكون عدد أطقم الإيقاع فيه أكثر مما هو موجود في الخانة مهما كان نوع ذلك الإيقاع. والسبب في ذلك، هو أن هذا التسليم يعاد عزفه بعد تأدية كل خانة من خانات البشرف، كما مر معنا سابقاً. أي أنه يُعزف أربع مرات، ولكي لا يتسرب الملل إلى السامع فقد أتفق على أن لا تكون مدته أطول من مدة الخانة. بل لقد عمد أكثر الملحنين إلى جعل التسليم أقصر زمناً من الخانة وذلك مراعاة الذوق والجمال أيضاً، ومع ذلك فلدينا ببشرف من مقام نكرير تأليف الأستاذ علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤ — ١٨٥٢) كان التسليم فيه أطول زمناً من الخانة وهذا من الحالات النادرة.

ونأتي الآن على بعض الأمثلة التي لها علاقة بعدد أطقم الإيقاع في الخانات والتسليم من معزوفة أو صيغة البشرف.

نبدأ بيشارف من تأليف عثمان بك (١٨١٦ — ١٨٨٥) من مقامات: نهاوند وصبا وهزام وحجاز همايون وحجاز كار .. وجميعها مُلحّنة على إيقاع (دور كبير) ودليل توقيمه (٢٨) وإن كل خانة من خانات البشارف المذكورة مكوّنة من ثلاثة أطقم من الإيقاع المذكور، والتسليم في كل منها مكوّن من طقم إيقاع واحد فقط.

والأمر كذلك أيضاً في بشرفي: حجاز كار كردي، وعشاق، وكلاهما من تأليف طاتبوس (١٨٥٥ — ١٩١٣).

واتماماً للفائدة. نأتي على ذكر بعض البشارف التي لم يتقيد ملحنوها بالقواعد التي ذكرناها حيث أن البعض قد لجأ إلى زيادة الخانات، وفي الوقت نفسه لجأ آخرون إلى تقليل عددها.

وعمد البعض الآخر إلى جعل الخانة والتسليم ضمن طقم ايقاعي واحد، وهذا يسري طبعاً في الإيقاعات الطويلة. ومنهم من جعل الخانة الأولى بمثابة تسليم، ويكرر عزفها بعد كل خانة من خانات البشرف. وقد عمد بعض المؤلفين أيضاً لتغيير الإيقاع في البشرف الواحد.

وقد ألف نوع من البشارف يحمل شخصية أوصيفة (التحميلة) في تكوينها.

وهناك نوع من البشارف عند الأتراك يشبه صيغة التحميلة في سورها اللحني إلى حد ما، ويُطلق على الواحد منها اسم بشرف قره بتاق، ويوجد أمثلة عن ذلك، منها:

١- بشرف قره بتاق، من مقام سيكاه. تأليف تاناز حضر آغا ( — ) على إيقاع ثقیل (١٦) والإيقاع هنا يتناول لحن الخانة مع التسليم، وذلك بالنظر لطول مسافة الإيقاع ويسري ذلك على جميع الخانات.

ويتخلل الخانات الثلاث الأولى، عزف فرادي على الآلة الموسيقية، ويكون ذلك بمثابة سؤال، وتجب بقية الآلات على هذا السؤال، ثم يجري تناوب العزف بين مختلف الآلات، ويكون جواب السؤال من جميع الآلات، كما أن التسليم يُعزف أيضاً من قبل الجميع، وهذه الطريقة تُشبّه إلى حد ما صيغ التحميلة.

٢- وبشرف آخر أيضاً باسم بشرف قره بتاق شاه ناز حضر آغا من إيقاع ثقیل دليله بترقيم (١٦)، والإيقاع هنا يشمل كامل كل خانة، وليس لهذا البشرف (تسليم) وقد استعاض عنه المؤلف بلحن مكوّن من ستة مقاييس من مقياس (١٦) يُكرر بشكل متشابه تقريباً في نهاية كل من الخانات الثلاث الأولى فقط، وربما اعتبر المؤلف أن هذا الاجراء يقوم مقام التسليم. هذا مع العلم أن القسم المذكور لا وجود له في الخانة الرابعة.. الأمر الذي يجعل هذا البشرف في وضع غريب.

٣- بشرف قره بتاق السيكا: هو قديم ومؤلفه مجهول. وهو يختلف عن بقية البشارف في تكوينه وهو وحيد من نوعه وإيقاعه يُسمى (دوبك) بترقيم دليله (١٦)، وليس له خانات والسر فيه يشبه السر في صيغة التحميلة وهو يتفق معها تارة ويختلف عنها تارة أخرى. يبدأ عزف هذا البشرف باستهلال طويل، وهو أطول بكثير من استهلال التحميلة، ثم تبدأ التقاسيم الموزونة على آلة ما من الآلات الموسيقية وعند انتهاء التقسيمة الأولى التي تكون بمثابة سؤال موسيقي، تجيب جميع الآلات بجواب موسيقي قصير، ثم تبدأ التقسيمة الثانية ويلها جواب الآلات ويتكرر ذلك حسب إرادة العازف أو حسب الظروف، وعند انتهاء دور العازف الأول، تعزف جميع الآلات لحناً جديداً يُعزف بمثابة جسر أو تسليم يهيئ لإنباء تقسم بجديد من قبل عازف آخر على آلة تختلف عن الآلة التي عزف عليها في المرة الأولى، ويجري الأمر كما حدث مع العازف الأول، وهكذا يجري التناوب حتى تنتهي أصدار جميع العازفين، ويُقيل الحفنام يُعزف قسم التسليم ويعدّه يُعزف لحن جديد يكون إيقاعه على ما يُسمى أقصاق سماعي أو سماعي ثقیل وكلاهما من ترقيم (١٨) يُعزف هذا القسم بسرعة وبهجة تزداد السرعة كلما قربت النهاية ويكون الحفنام الأخير على هذا الوضع. وإن استبدال الإيقاع من أزمته (١٦) إلى (١٨) مما يخالف سير صيغة التحميلة تماماً. لذلك نقول أن هذا البشرف غريب ووحيد من نوعه.

ومن المرجح أن مؤلفه عربي، وذلك استناداً لوجود أبعاد مقام الحجاز على النوا ضمن اللحن والاستقرار على مقرر

السيكاه، وهذا ما يسميه العرب مقام (سيكاه) ويُعرف هذا التركيب من النغمات عند الأتراك باسم (هزام) ولهذا صيغة أخرى عندهم لا مجال لتكررها. كما أنّ مقام السيكاه لديهم يحتوي على أبعاد نغمات مقام راسست على النوا، وبهذا يحصل اختلاف واضح فيما بين الأبعاد والطابع والشخصيّة والدلول بين هذين المقامين المذكورين.

٤- تحليل أحد البشارف: يشرف من مقام بياني تأليف اسحاق التركي عازف الطنبور المتوفى عام ١٨١٥ وللذكر بشرفان من مقام البياني متشابهان في النغمّ ويسيران في طريق واحد وفي أسلوب ولون وشكل واحد أيضاً من حيث الأفكار والعبارات والطابع والشخصيّة، ويُعرف أحدهما ببشرف الاسحاق البياني، نسبة إلى اسم مؤلفه، واسم مقامه، وغالباً ما يحتلّط الأمر على ناشري هذين البشرفين، فتارة يتكبرون كلمة (البشرف الاسحاق) على المؤلف الأوّل، وتارة أخرى يطلقونها على المؤلف الثاني، وهذا مما سبّب الالتباس في هذا الأمر. والذي أعنيه منهما الآن هو الأكثر شهرة وانتشاراً عن الآخر، وهو يحتوي على خمس خانات ومن ايقاع (فتح) المكوّن من ١٧٦/ وحدة زمنيّة، كل واحدة منها تساوي قيمة العلامة (السواء)، وهذا هو أطول ايقاع في العالم بعد ايقاع المائتين، وملاحظاتي عن ذلك كما يلي:

لقد جعل المؤلف الخانة الأولى والتسليم معها أيضاً من طقم ايقاعي واحد فقط، وقد جرى ذلك أيضاً في الخانة الثانية.

أمّا الخانة الثالثة والرابعة فقد جعلها المؤلف دون تسليم، ثم عاد المذكور وأدخل التسليم في الخانة الخامسة، وقد درجت العادة أن لا يُعزف منه سوى الخانات الثلاث الأولى فقط وإن جميع خانات هذا البشرف سواء أكان التسليم من ضمنها، أو لم يكن، تشكل كل منها قطعاً ايقاعياً واحداً فقط، وقد جرى تصميم ذلك عن قصد بسبب طول الإيقاع، هذا من جهة، ومن جهة ثانية لأنّ البشرف المذكور يتكوّن من خمس خانات. وقد راعى المؤلف هذا الأمر بلباقة وذوق وحسن تصرف واختصاراً للوقت. ولو فرضنا أنّ مدة كل خانة ومدة كل تسليم تساوي طول مسافة الإيقاع، لطال الأمر جداً حيثظ.

والبشرف المذكور واضح العبارة سلس التركيب ذو حيوية ورشاقة وجمال ملحوظ وتطريب مباشر. وعيبه هو أنّ جملة اللحنيّة متشابهة، كما أنّ المؤلف يعيد بعض الأقسام الأساسيّة إعادة حرقيّة دون مرور، وكان من الأفضل وضع جمل لحنية جديدة عوضاً عن الاعادة المذكورة.

والخانة الثالثة من هذا البشرف فيها براعة ظاهرة وحيويّة حارة وبهجة رائعة وانتقالات لحنية ومقامية جيدة جداً.

وقد ذكرنا أن التسليم في هذا البشرف لا يُعاد بعد كلّ من الخانتين الثالثة والرابعة، وإن كلّ واحدة منهما تستغرق مدة الإيقاع بأكملها ولا يبقى مجال لقسم التسليم. وهذا التصرف يخالف للنهج المعروف، وهو من المؤلّفات القديمة، وقد مضى على تأليفه ما ينوف عن ٢٠٠ عام.

والبشرف الثاني الذي هو للمؤلف نفسه ومن مقام البياني ويشابه البشرف الأوّل الذي أثبتنا على ذكره، هو أيضاً من ايقاع فتح وترقيمه (١٧٦)، والإيقاع الواحد يضم الخانة مع التسليم، أمّا الخانة الثالثة منه فلا تسليم لها، حيث أن الإيقاع يشملها بأكملها دون التسليم كما حدث في البشرف الأوّل.

والبعض يعتبر أنّ ايقاع البشرف الثاني هو (بنيم خفيف) وترقيمه (١٧٦) وهذا خطأ، وللمؤلف نفسه (اسحق) بشرف آخر من مقام أصفهان وإيقاع فتح. وهو يتكوّن من خمس خانات أيضاً.

٥- وهناك يشارف أخرى مكونة من خمس خانات أيضاً، منها: بشرف عجم عشيران تأليف أمين آغا (١٧٥٠-١٨١٤) من ايقاع (خمس تركي) ترقيمه (٢٤) وتتكون كل من الخانات الأربع فيه من طقمي ايقاع، وكذلك: التسليم أيضاً أما الخانة الخامسة فتتكون من خمسة أطقم ايقاعية.

وبشرف من مقام حصار بوسلك وايقاع خفيف تأليف زكي محمد آغا (١٧٧٦-١٨٤٦)، يتكون أيضاً من خمس خانات.

٦- بشرف من مقام حجاز كار تأليف محمد ذاكر بك المولد في جزيرة كريد في اقرطش حوالي عام ١٨٣٦ وتوفي في ٦ تموز ١٩٠٦، البشرف ملحن على ايقاع المصمودي، ولهذا الايقاع نوعان من التركيب، وهما: المصمودي الكبير ويُرقم عليه ب (٤) والثاني هو مصمودي صغير ويُرقم عليه ب (٤) والنوعان اللذان مر ذكرهما يتكونان من التركيب نفسه، والفرق بينهما هو أن وحدات أزمنة ايقاع المصمودي الكبير تتكون كل واحدة منها بما يعادل قيمة علامة سوداء، وبذلك يحتوي الايقاع على قيمة ٨/ سوداء. بينما تتكون الوحدات الزمنية للمصمودي الصغير من ٨/ من علامات ذات السن. ومن البدهي أن يكون ايقاع المصمودي الكبير أكثر بطأً من الآخر.

فاذا اعتبرنا أن البشرف الذي نحن بصدده موقع على ايقاع المصمودي الصغير، يكون محتويات الخانة الأولى ثمانية أطقم من الايقاع المذكور.

والتسليم هنا، يخالف القاعدة المقبعة، لأنه أطول من الخانة الأولى حيث يتكون من ١٦/ طقم ايقاعي، والخانتان الثانية والثالثة تتكون كل منهما من ١٦/ طقم ايقاعي، أما الخانة الرابعة فتتكون من ٢٢/ طقم ايقاعي. وهذا التأليف هو من الأنواع التي تختلف عن المؤلف، لذلك أتينا على ذكره على سبيل المعلومات.

ولعل المؤلف المذكور كان من أوائل الذين عالجوا هذا النوع من التأليف عند العرب.

٧- بشرف من مقام سوزناك تأليف أمين آغا (١٧٥٠-١٨١٤) ومن ايقاع دور كبير وترقيمه (٢٨). وتتكون الخانة الأولى منه من طقمين ايقاعيين وكذلك الأمر أيضاً في التسليم وتتكون الخانة الثانية من ست أطقم ايقاعية، أما الخانة الثالثة فتتكون من أربعة أطقم ايقاعية يتبعها تسليم جديد مكون من طقمي ايقاع، وكذلك الأمر أيضاً في الخانة الرابعة، والتسليم الجديد هو نفسه في الخانتين الثالثة والرابعة. الغريب في هذا البشرف هو اختلاف عدد أطقم الايقاع في الخانات، ومن جهة ثانية، استخدام تسليم جديد بعد كل من الخانتين الثالثة والرابعة كما ذكرنا.

٨- بشرف من مقام زابيل تأليف زكي محمد (١٧٧٦-١٨٤٦) يتكون من خانتين فقط ومن ايقاع دويك (٤). تتكون كل خانة فيه من ٢٤/ طقم ايقاعي، وتتكون التسليم من ٨/ أطقم ايقاعية فقط.

٩- بشرف من مقام نهاوند تأليف اسماعيل حقي بك (١٨٦٥-١٩٢٧) ومن ايقاع دويك (٤) تتكون الخانة الأولى فيه من ١٢/ طقم ايقاعي، والتسليم من ٨/ أطقم. وتتكون كل من الخانة الثانية والثالثة من ١٣/ طقم ايقاعي. أما الخانة الرابعة فتتكون من ١٢/ طقم ايقاعي. والغريب في تكوين هذا البشرف هو اختلاف عدد أطقم الايقاع فيما بين الخانات.

١٠- بشرف من مقام بوسلك تأليف نيقولاكي ( — بنحو ١٩٠٨) من ايقاع نيم خفيف (١٦) تتكون كل



من الخانات الأولى والثانية والثالثة من أربعة أطقم إيقاعية، ويتكوّن التسليم من طقمي إيقاع. أما الخانة الرابعة فهي مكتونة من طقمي إيقاع فقط، والملاحظ عن هذا البشرف هو اختلاف عدد أطقم الإيقاع في الخانة الرابعة عما هو موجود في زيلائها.

١١- بشرف من مقام كردي تأليف يحيى جليليك ( — ) هو مؤلف من أربع خانات فقط دون تسليم.

وتتكوّن كل خانة منه من إيقاعين مختلفين الأول منها هو إيقاع دور كبير وترقيمه (٢٨) والثاني هو مخمس تركي وترقيمه (٣٤) وتتكوّن القسم الأول من الخانة الأولى من طقم إيقاعي واحد من إيقاع دور كبير ويتكوّن القسم الثاني منها من طقم إيقاعي واحد أيضاً من إيقاع مخمس تركي، وتنتهي هذه الخانة دون أن يتبعها التسليم، ثم تبدأ الخانة الثانية كما ابتدأت الخانة الأولى من الناحية الإيقاعية، أما من الناحية اللحنية فنلاحظ أن المقاييس الخمسة الأولى منها هي جديدة من حيث اللحن، والباقي تحري ألحان الخانة الأولى، وإن نهاية هذا القسم هي كنهاية القسم الأخير من الخانة الأولى. ثم يأتي قسم آخر جديد مضاف إلى الخانة الثانية وهو بحجم القسم الأول منها، وإن الجمل اللحني في نهايته هي أيضاً كنهاية الخانة الأولى وكنهاية القسم الذي نوهنا عنه في الخانة الثانية، وأصبحت الخانة المذكورة في هذه الحالة تشكل مضاعف ألحان الخانة الأولى، والسبب في ذلك هو إضافة القسم الجديد الذي هو أيضاً يتكوّن من الإيقاعين المذكورين. وإن حجم كل من الخانة الثالثة والرابعة من البشرف المذكور هو كحجم الخانة الثانية منه، ولا يوجد تسليم خاص لهذا البشرف واستيعب عنه بحمل موسيقية في آخر كل خانة تشابه فيما بينها وتستغرق مقدار ٨/ مقاييس وأعتبر ذلك بمثابة تسليم. وهذه الاختلافات التي أتينا على ذكرها، نعتبر كمحاولة اجتهد في تأليف صيغة البشرف.

١٢- بشرف من مقام سوز دلازا تأليف السلطان سليم الثالث (١٧٦٠-١٨٠٨) من إيقاع دويلك (٤). إن خانات هذا البشرف غير متساوية العدد من جهة الأطقم الإيقاعية، الأمر الذي يجعله على اختلاف مع القاعدة المعروفة القيمة. وتتكوّن الخانة الأولى من ١٢/ طقم إيقاعي، والتسليم يحتوي على ٨/ أطقم، والخانة الثانية تتكوّن من ٢٠/ طقم، والخانة الثالثة من ٢٤/ طقم، الخانة الرابعة أيضاً من ٢٤/ طقم. وهذا البشرف ذو لحن جميل وإن مؤلفه موسيقي كبير، وهو قد وضع بعض المقامات الجديدة الدقيقة ومنها مقام هذا البشرف.

١٣- بشرف النظير المصري: هو بشرف عربي قديم مؤلفه مجهول، واللعن من مقام البياتي. والإيقاع دويلك (٤). إن خانات هذا البشرف غير متساوية العدد من جهة الأطقم الإيقاعية، تتكوّن كل من الخانة الأولى والثانية من ١٠/ أطقم إيقاعية، والتسليم يتكوّن من ستة أطقم، والخانة الثالثة من ١٨/ طقم، والرابعة من ١٦/ طقم، مضاف إليها الخانة الثانية المكتونة من ١٠/ أطقم، فتصبح الخانة الرابعة والحالة هذه محترية على ٢٦/ طقم إيقاعي.

والملاحظة الهامة على هذا البشرف هي الحاق الخانة الثانية بالخانة الرابعة، الأمر الذي لا نظير له في البشارف الأخرى، وإن هذا البشرف جميل ومطرب، وهو سهل المثال. وطابعه عربي.

١٤- بشرف صبا بوسلك، المعروف بالصباحي، هو تأليف قديم ومؤلفه مجهول، وإيقاعه على الوحدة السائرة الصغوية ترقم ب (٢). وهذا البشرف فيه نقص من الوجهة الفنية، ومقاييس خاناته غير متساوية العدد وأغلبها مفرد، وحسب القواعد يجب أن تكون المقاييس مزدوجة. الخانة الأولى تتكوّن من ١٧/ مقياس. والتسليم من عشرة مقاييس.

الخانة الثانية مؤلفة من ١٥/ مقياس، والثالثة من ٢٢/ مقياس والرابعة من ٢٩/ مقياس، واضح من ذلك أن المؤلف لم يتقيد بالقواعد المعروفة في صياغة البشرف.

١٥— بشرف من مذهب ص. وهو معروف باسمه: بشرف ص مويحي خاتنة.

والمولوية: هي طريقة صوفية تُنسب إلى جلال الدين الرومي (١٢٠٧—١٢٧٣) وانتشرون إليها يقيمون طقوس هذه الطريقة بقيادة شيخ كبير الشأن من المتصوفين ويتخلل تلك الطقوس (حلقات الذكر) والأناشيد الدينية، والرقص الإيقاعي رزين، مع مراقبة العزف على بعض الآلات الموسيقية والإيقاعية.

والبشرف الذي أتينا على ذكره هنا، لا ينطبق على الصيغة التي عرفنا بها مواصفات البشرف، لأنه في الواقع هو عبارة عن معزوفة مؤلفة من جمل موسيقية وعبارات متقابلة ومتناظرة وبطريقة سلسة وبسيطة وجميلة. وكأنها مؤلفة خصيصاً للرقص الإيقاعي الذي يمكن له أن يرافق عزف موسيقا هذه المعزوفة ويُلاحظ أن عدد مقاييسها مفرد وهذا لا يجوز، ويجب أن يكون مزدوجاً. ويُلاحظ وجود الإيقاع الرباعي بأصوات موسيقية خلال هذه المعزوفة أكثر من مرة. وهي ليس لها خانات، كما أنه ليس لها تسليم. ونلاحظ أيضاً أن القسم الأخير من هذه القطعة يحمل بعض أجزاء القسم الأول ولكن ليس بطريقة التسليم المعروفة.

وهذه المعزوفة كأنها عبارة عن تقاسم من إيقاع رباعي بسيط ومن مقام الصبا. وفي رأيي: لا يجوز أن نطلق على هذه المعزوفة اسم (بشرف) لأنها تخالف الصيغة المعروفة التي لا يجوز تغييرها، إلا إذا تغير اسم صيغتها.

ونحن لسنا ضد التجديد والابتكار، ولكن يجب علينا أن نضع اسماً جديداً، لكل صيغة جديدة لا تتفق مع الصيغ أو القوالب المعروفة.

١٦— بشرف من مقام راست تأليف محمد فخري (١٨٨٧—١٩٥١) من الاسكندرية. تتكوّن كل خاتنة في هذا البشرف من عشرة أطقم إيقاعية. وتتكوّن التسليم من خمسة أطقم وهو لم يؤلف على الإيقاعات البسيطة التي درج المؤلفون على استعمالها عادة في البشارف، بل عمد صاحبه عن قصد إلى تغيير الإيقاع وجعله من الإيقاعات العرجاء، واختار له إيقاع سماعي دارج وترقيمه (٢) ويسميه البعض أيضاً يوروك سماعي أو أكرك، وكان أكثر المؤلفين يجعلون لكل خاتنة مدخلاً لحنياً يكون عادة في آخر لحن التسليم، وهذا المدخل لا يشمل طبعاً الخاتنة الأولى، وفي هذا البشرف لم يضع المؤلف مدخلاً للخانات الثلاث واقتصر على بدايات عادية لكل خاتنة ونجح في ذلك.

وقد نشر اسكندر شلفون (١٨٧٧—١٩٣٤) هذا البشرف في مجلته (روضة البلايل) وكان صديقاً للمؤلف، وقد أتى على وصف البشرف المذكور بما يلي: «إنه معزوفة رائعة وموسيقا في لغة الملائكة، جمل صغيرة حوت معاني كبيرة. وموسيقا قليلة حازت محاسن كثيرة، حلالة في بلاغة في رشاقة وجمال».

والمؤلف المذكور بشرف آخر من مقام الراست أيضاً وعلى إيقاع دور كبير وترقيمه (٢٨) وقد درج في تأليفه حسب النهج المتبع المعروف دون أي اختلاف.

١٧— بشرف من مقام نواثر تأليف اسكندر شلفون (١٨٧٧—١٩٣٤) وقد نشر نصه في مجلته، ونسب تأليفه إلى (كردانس) وهو اسم مستعار. ونلاحظ أن الاسمين (اسكندر—و—كردانس) يتكوّنان من حروف واحدة، والأخير يكمن فيه اسم مقام (كردان).

الظاهرة المميّزة في هذا البشرف هي أن لكل خاتنة من خاناته الثلاث الرّلى ديباجة موسيقية تُعتبر بمثابة مدخل، وهو

لم يُلحّن على إيقاع واحد بسيط حسب تأليف البشارف، بل لحن المؤلف على إيقاعات ثلاثة مختلفة وهي آغر دويك (٤/٤) وهو إيقاع للدويك بذاته، ولكن يؤدي بصورة أبطأ. والثاني إيقاع أقصاق سماعي وترقيمه (١/٨) والثالث إيقاع أقصاق وترقيمه (٢/٤) ويُسمى أحياناً بالقطر المصري العربي بـ (الأفرنجي)، والإيقاع الأول هو من فصيلة البسيط، والآخرون هما من فصيلة المركب أو الأعرج. وقد وصفه مؤلفه بما يلي: « هذا البشرف من البشارف الجميلة المثينة، الممتلئة بالحياة والبلاغة، ويمتاز هذا البشرف بترتيبه المعجيب وبمخالفته للقاعدة المألوفة من حيث الميزان فللبشارف جميعها ميزان واحد تبدأ وتنتهي به أمّا هذا البشرف فقد شدّ عنها جميعها واستنّ لنفسه قاعدة جديدة فخرج بذلك بشوب عصري وبصورة مبتكرة لم يسبقه إليها بشرف قبله. فميزان الحانة الأولى والثانية والثالثة (آغر دويك) وميزان التسليم (أقصاق سماعي) وميزان الحانة الرابعة (أقصاق) وينتقل العازف من ميزان (الآغر دويك) إلى ميزان السماعي أقصاق ثم يعود إلى الآغر دويك ثم يعود إلى السماعي ثم ينتقل إلى الأقصاق ومنه إلى السماعي بطريقة سهلة وأسلوب فني جميل لا يشعر معه السامع بالملل أو الرتابة بل بازدياد الطرب واللذة ».

١٨ — بشرف حجاز لمؤلف عربي قديم مجهول. وهو مُلحّن على إيقاع شنبر، لذلك كان يُسمى: بشرف شنبر الحجاز، وذلك نسبة إلى إيقاعه المذكور وترقيمه (٤/٨) ولدينا إيقاع آخر باسم شنبر بسيط وترقيمه (٢/٤) والبشرف المذكور مكون من خانتين فقط دون تسليم. وكل خانة منه تحتوي على طقمي إيقاع. وبعد منتصف لحن الحانة الأولى، يأتي لحن جديد مماثل تماماً لبداية البشرف ويسري ذلك على ستة مقاييس فقط ثم تسير اللحن بمجمل موسيقية ذات فكرة قريبة جداً من الألحان السابقة وبذلك تنتهي الحانة الأولى. ثم تأتي الحانة الثانية مباشرة، حيث لا يفصل بينهما تسليم لأنه لا وجود له. وتبدأ هذه الحانة بلحن يشابه في أوله مع بداية الحانة الأولى، ويكون ذلك في مقاييس فقط، ثم يسير اللحن بفكرة موسيقية مُبسطة ومتسلسلة في حلقات سلبية تقريباً، أي أنّ السامع لأول مرة يمكن له أن يُدرك ما ستكون عليه الجملة الآتية قبل أن يسمعها، ثم يتابع اللحن سواه بشكل سهل النال حتى النهاية. وينتهي البشرف المذكور بانتهاء الحانة الثانية ودون تسليم أيضاً. الملاحظ على هذا البشرف، أنه يتكوّن من خانتين فقط ودون تسليم كما ذكرنا وأن جملة اللحنية متشابهة.

١٩ — بشرف من مقام مستعار تأليف نيقولاكي. وترقم إيقاعه (١/٤) وهو نيم خفيف يتكوّن كل خانة فيه من طقمي إيقاع والتسليم كذلك أيضاً. يتميز هذا البشرف بصغر حجمه، وأنّ خاناته تبدأ رأساً بعد انتهاء التسليم دون تمهيد لها أو مدخل.

٢٠ — بشرف معروف باسم (آلسار) من مقام عرضبار. يدوّنه البعض من إيقاع دويك وترقيمه (٤/٤) ويدوّن القسم الآخر منه من إيقاع الوحدة السائرة الصغرى وترقيمها (٢/٤) وفي رأيي أنّ من الأفضل أن يدوّن بكامله من مقام (٢/٤). وهذا البشرف قديم ومؤلفه مجهول. والحقيقة والواقع أنّ صيغته تختلف تماماً عن صيغة البشرف المعروفة. وهو يبدأ بمقدمة لحنية طويلة، ثم ينفرد شخص واحد يعزف منفرد على آلة بتقاسيم موزونة إيقاعياً، وعند الاكتفاء من ذلك تأتي الاجابة الموسيقية من جميع الآلات، ثم يأتي دور عازف افرادي آخر وعلى آلة أخرى، ويكون العمل كما كان الأمر مع العازف الأول. وهكذا الحال مع باقي العازفين مع الآلات الأخرى، وبعد آخر اجابة من الجميع لآخر عازف، يأتي قسم جديد يُعزف بسرعة الخطوة العسكرية (مارش) تشترك فيه جميع الآلات أيضاً. وبذلك تكون نهاية هذا البشرف.

والملاحظ عليه هو أن سير لحنه لا يتفق مع خانات البشرف العادي المعروف. كما أنّه لا يحتوي على التسليم، وإن

التقسيم المنفردة وإجابة الآلات الموسيقية عليها نجعله يتشابه مع صيغتي (التحميلة والقره بتاق) وهو بالواقع ليس منهما أيضاً بل هو ذو شخصية خاصة منفردة، وكَم نحن بحاجة إلى قوالب جديدة للتأليف الموسيقي.

٢١— بشرف مَحْمَس العشوار: تأليف عربي قديم، مؤلفه مجهول، وإيقاعه مَحْمَس عربي وترقيمه (١٦) كما هو مقرر مع اسمه. ومن تحليل هذا البشرف، يظهر أن كلاً من الحانة الأولى والثانية تتكوّن من طقمين إيقاعيين والحانة الثالثة تتكوّن من ثلاثة أطقم. أمّا الحانة الرابعة فهي تتكوّن من طقم إيقاعي واحد، والتسليم يتكوّن من طقم إيقاعي واحد أيضاً، والملاحظ في هذا البشرف هو أن خاناته غير متساوية في عدد الأطقم الإيقاعية، كما أن التسليم لا يُعاد بعد الحانة الرابعة مباشرة بل يُعاد بعدها الحانة الثانية ولكن بسرعة أكثر من سرعتها الأساسية ويتبعها التسليم حسب السرعة الأخيرة، وهنا تكون النهاية. وهذا البشرف يوحي ببساطة التعبير وبذكرايات عهود قديمة، هذا مع المحافظة على اظهار الناحية الجمالية.

٢٢— بشرف من مقام حَيّان تأليف علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤—١٩٥٢) وعلى إيقاع أوسط تركبي المركّب وترقيمه (١٤) وفيه الحانة الرابعة موزونة على إيقاع سماعي دارج وترقيمه (٨) ولكن بطريقة إيقاع (٨) مكرر. وهذا البشرف وحيد من نوعه بالنسبة للبشارف المعروفة وخاصة من الناحية الإيقاعية.

٢٣— بشرف من مقام ماهر تأليف علي الدرويش الحلبي وعلى إيقاع أوسط عربي وترقيمه (١٢) المركّب. وهذا البشرف مكوّن من خانتين وتسليم فقط.

٢٤— بشرف من مقام هزام تأليف علي الدرويش الحلبي وعلى إيقاع روان شامي المركّب وترقيمه (١٣) والبشرف مكوّن من خانتين وتسليم فقط.

٢٥— وعندنا صيغة ثانية للبشرف هي غير التي أتينا على ذكرها في تعريف صيغته الأساسية. والصيغة الثانية التي نعينها الآن هي (بشرف المرتع) ويوزن طبعا على إيقاع المرتع المرقون مع اسمه ويرقم بـ (١٣) ويُعتبر هذا من فصيلة الإيقاعات المركّبة، ويتكوّن هذا النوع من البشارف عادة من خانتين وتسليم فقط، ويكون ترتيبه كما يلي: الحانة الأولى والتسليم ثم الحانة الثانية والتسليم، أي: أ، ج، ب، ج.

وهناك عدة بشارف من هذه الصيغة، الأول منها هو بشرف المرتع البياتي، وهو من التأليف العربية القديمة ومؤلفه مجهول، وهذا البشرف واضح العبارة سهل المثال مُطرب من نوع الطرب المباشر.

والثاني هو بشرف مرتع الحجاز تأليف صفر علي من القاهرة (١٨٨٤—١٩٦٢) وهو من التأليف الجيدة.

وبشرف مرتع حجاز كار كرد تأليف عبد الحليم نورية من القاهرة (١٩١٦—١٩٨٥) وله أيضاً بشرف مرتع من مقام نهاوند.

٢٦— وهناك بشرف من مقام الراست تأليف الشيخ محمود صبح من القاهرة (١٨٩٨ أو ١٩٠٠—١٩٤١) بذلك بإيقاع دُور هندي المركّب وترقيمه (٨) وهذا مخالف لما هو معروف من جهة إيقاع البشرف.

ولدينا معزوفتان من تأليف عدنان بن ذهيل المولود في دمشق عام ١٩٢٨، لا يمكن اعتبارهما من صيغة البشارف.

الأول منها باسم (مربع الراس) أي بايقاع المربع المركب وترقيمه (١٣) ومن مقام الراس، وهي ذات ثلاثة أجزاء لا يتخللها أي تسليم.

والمعروفة الثانية هي باسم مدور شامي الشوري، أي بايقاع مدور شامي المركب وترقيمه (١٤) من مقام يباقي شوري. وهي مكونة من ثلاثة أجزاء ولا يتخللها تسليم، وقد استعاض عنه المؤلف بنهايات متشابهة فيما بين الأجزاء الثلاثة المذكورة.

وقد أثبت على ذكر هاتين المعرفتين لأنهما مقبستان أصلاً من صيغة الشرف.

وإن استعمال بعض الإيقاعات المركبة في صيغة الشرف قد أكسبها طوقاً جديدة في تكوين الجمل الموسيقية وألواناً زاهية جذابة.

وعلى كل حال فالنجاح الفني مرهون دائماً بمدى عبقرية المؤلف.

وإننا نجد أن البشارف المتداوله هي من مقامات أساسية معروفة، وتكرر عزمها دائماً، بينما لدينا بشارف كثيرة من مقامات فرعية غريبة وجميلة في آن واحد غير مستعملة، ونغماتها الصوتية ذات أبعاد دقيقة جداً، فلماذا لا يعزفها للموسيقين؟

إن الاكتفاء بشيء محدد هو نوع من الضعف، ويجب التأثير دائماً على العمل لاييجاد الجديد الحسن وأيضاً احياء التراث في الوقت نفسه، وفي ذلك خدمة للفن والمجتمع والتاريخ.

وقد قلّ الآن استعمال أو عزف البشارف، حيث أستمع عنها بالمقدمات الموسيقية الطويلة وهي جميلة أيضاً، ولا يجوز في أي حال من الأحوال نكران جمال ألحان البشارف، الذي يدلّ على عبقرية مؤلفها.

### البشرف ومقارنته مع صيغة (الروندو) الغريبة

إن صيغة البشرف تشبه إلى حد ما صيغة تأليف الروندو Rondo عند الغربيين، والمتمنى اللفظي لهذه الكلمة، هو الدائرة أو الدائري Rond، وربما كان اختيار هذه التسمية بسبب وجود علاقة ما بين طريقة تأليف هذه الصيغة وبين مدلول اسمها.

وقد انتشر هذا النوع من التأليف في أوروبا في القرن الثامن عشر، وقد أدخله بعض المؤلفين كجزء من أجزاء بعض المؤلفات الأجنبية، ثم أدخل كقسم رئيسي في الحركة أو الجزء الأخير من السوناتا<sup>(١٠)</sup> وما بُني على نظامها، وتشكون صيغته من الأقسام التالية: أ، ب، أ، ج، د، أ. وقد تكون تلك الأجزاء أكثر عدداً مما ذكرنا. ويتضح مما تقدم أن الجزء (أ) هو بمثابة التسليم لبقية الأجزاء. والصورة المميزة لصيغة الروندو، هي الرجوع إلى اللحن الأساسي (أ) بعد كل قسم من الأقسام

١٠ — السوناتا: هي اسم صيغة لنوع من الأخاد الغريبة كُتب آلات موسيقية أو اثنين، يتألف من ثلاث أو أربع حركات (أي أجزاء). الحركة الأولى تحمل عادة إلى السرعة، والحركة الثانية بطيئة. والحركة الثالثة تكون بطريقة المينيو أو الاسكيزو، ولتقاعهما ثلاثي، والحركة الرابعة سريعة أو بطريقة الينيو. وللسوناتا شروط تنبئ في التأليف. ويمكن أحياناً أن يحل كل من الجزئين التالي والثالث محل الآخر. كما يمكن بشكل آخر الاستغناء عن حركة المينيو، فصيح السوناتا مكونة من ثلاث حركات ولا مجال للتفصيل هنا بأكثر من ذلك.

الأخرى، وهذا ما يجعله يتفق مع صيغة البشرف، ويُعتبر القسم (أ) المذكور بأنه أهم ما في صيغة الروندو، والأمر المتعارف عليه في تأليفه، هو أن يلجأ المؤلف إلى التغيير في بعض جملة اللحنية وتجديدها عند كل اعادة.

أما عدد أقسام الروندو فقد تزيد عن أربعة، وقد تطول أو تقصر هذه الأقسام فيه<sup>١٠</sup> بينها.

وليس لذلك أهمية كبرى، والمهم في الموضوع هو العمل الفني الأساسي في التوازن والتباين العام بين أقسام تلك الصيغة وارتباطها مع اللحن الرئيسي الأول، وهذا مما يؤيد وجه الشبه بين البشرف والروندو.

ولزيادة الإيضاح يمكن لنا أن نورد مثلاً عن هذه الصيغة فنقول: لنفرض أننا نؤلف رونديو من مقام (دو الكبير):

١— يبدأ باللحن الرئيسي أو الأساسي بطريقة واضحة وجيدة، ويكون هذا بمثابة التسليم لأقسام صيغة الروندو، ويستقر في نهايته على المقام الذي اخترناه له وهو (دو الكبير).

٢— بعد انتهاء القسم الرئيسي الذي أشرنا إليه، يبدأ مباشرة لحن آخر من مقام قريب إلى مقام دو الكبير، ويمكن أن يكون من غمار المقام المذكور، أي من الدرجة الخامسة والتي هي هنا صول الكبير.

٣— بعد الانتهاء من هذا الجزء يُعاد اللحن الرئيسي الأول الذي هو من مقام دو الكبير، ولكنه لا يكون بصورة طبق الأصل كما عُرض في المرة الأولى، بل يجب على المؤلف أن يجري بعض التغيير والتجديد والتحوير لتجنب الرتابة ولاغراء المستمع على استقبال اللحن الرئيسي بوقع جديد وقبول حسن.

٤— بعد عزف اللحن الرئيسي للمرة الثانية يبدأ لحن قسم ثالث جديد ومن مقام آخر قريب أيضاً من المقام الأساسي الأول، وليكن مثلاً من (لا) الصغرى (لا، مينور) وهو المقام الذي يُعتبر بمثابة قهرّب لمقام دو الكبير، رولاتيف Relatif.

٥— بعد ذلك يُعاد اللحن الرئيسي الأول (التسليم) مع ألوان جديدة من التحوير والتجديد لم تكن قد سُمعت من قبل.

٦— يمكن أن تضاف أقسام جديد، ويكرر أيضاً عزف اللحن الرئيسي بعد كل جزء جديد بالشروط نفسها التي ذكرناها أي أنه يجب أن يكون دائماً على جانب هام من التنوع الأمر الذي يجعل له في كل اعادة أهمية متجددة.

وأخيراً نختم هذه الصيغة باللحن الرئيسي (التسليم) وبالمقام الأساسي.

والفرق بين صيغة الروندو والبشرف، هو أنّ الأول يبدأ بالقسم الذي اعتبرناه بمثابة التسليم، بينما نجد أن التسليم في البشرف يأتي بعد الخانة الأولى وليس في بدايتها.

إنّ التسليم في الروندو، يجري عليه التغيير والتجديد في بعض جملة وفي كل اعادة، في حين أنّ هذا لا يطراً عليه أي تغيير أو تحوير عند اعادته بين أجزاء أو خانات البشرف.

وقد ذكر أحد المؤلفين عن تعريف البشرف بأن تركيبه يشبه تركيب السوناتا أو السيمفوني<sup>(١١)</sup> وذلك استناداً إلى عدد

١١— السيمفوني: هي أكمل فرق تأليف آلي عالي، وتتكون من أربع حركات، يشترك في تأديتها فرقة موسيقية كبيرة كاملة. وسببنا تشبه تكوين صيغة السوناتا، التي مرّ ذكرها سابقاً، ولكن أجزاء أو حركات السيمفوني تكون أطول وأكمل في التأليف من الأجزاء التي تألفت منها السوناتا.

أجزائه الأربعة، وأنه يحمل في طياته الشيء الكثير من معالم السيمفوني، والواقع أن البشرف في تكوينه لا يشبه مطلقاً تكوين السيمفوني، وإن كان كالاتفاق فيما بينهما على أربعة أقسام، ولا يصح أن يؤخذ هذا العدد كوجه شبه بين الصيغتين، لأن لكل قسم أو حركة في السيمفوني شروطاً متعددة في طريقة التأليف، كما أنّ هذه الحركات تختلف فيما بينها من حيث السرعة والبطء والمبنى والمعنى وطريقة التكوين. الأمر الذي يبعد وجه الشبه بين الصيغتين المذكورتين.

وإنّ للموسيقي أبو بكر خيوت (١٩١٠/٥/٢٧ — ١٩٦٣/١٠/٢٥) من القاهرة كان قد قام بتأليف الموسيقى السيمفونية، وقد استعان في مطلع واحدة منها بأخذ قسم من أحد البشارف المعروفة وبألحان أخرى من المقاليات الشعبية، إلّا أن هذا لا يمكن أن نعتبه بمثابة تطوير للبشرف أو وجود وجه شبه بين الصيغتين.

وإنّ فكرة أخذ بعض الألحان الشعبية أو بعض أجزاء منها واستخدامها بعد التطوير في مقطوعات أخرى عالمية، ليست بفكرة جديدة.

وإنّ للموسيقي المصري: بيلا يارتوك (١٨٨١ — ١٩٤٥) كان قد جمع المقطوعات الشعبية المجرية والرومانية والشيكوسلوفاكية، وبنى الكثير من مؤلفاته على تلك الألحان، كما أنه تأثر في بدء حياته بالموسيقين: جوهان برامس (١٨٣٣ — ١٨٩٧) وفرانز ليست (١٨١١ — ١٨٨٦) وريتشارد فاغنر (١٨١٣ — ١٨٨٣) وريتشارد شتراوس (١٨٦٤ — ١٩٤٩) وكلهم من أئمة الرومانتيكية والغربية والتأثرية، ومنهم (برامس) بين الرومانتيكية والكلاسيكية الحديثة.

وإنّ للموسيقي الروسي الأرمني الأصل: آرام خاتشاتوريان (١٩٠٣ — ١٩٧٨) بدأ بالتأليف على أساس الألحان الأرمنية والقوزاقية.

إنّما للفائدة أذكر بعض البشارف المشهورة بشأن بيان عدد الألقام الإيقاعية التي تستغرقها الخانة أو التسليم.

١ — البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من طقم إيقاعي واحد. وكذلك التسليم أيضاً:

مقام جهارگاه، إيقاع شبر (٤/٤)، تأليف توفيق صباغ (١٨٩٢ — ١٩٦٤/١٢/١٦)، عازف كان.

مقام نوائر، إيقاع خفيف (٣/٤)، تأليف يوسف باشا (١٨٢٠ — ١٨٨٥)، عازف ناي.

مقام محير كردي، إيقاع دور كبير (٢/٤)، تأليف أسيلق افندي (١٨٥٨ — ١٩١٣).

مقام قار جغار، إيقاع رمل (٥/٤)، تأليف بلبل صالح ( — ١٩٢٣)، عازف كان.

مقام ماهور، إيقاع خمّس تركي (٣/٤)، تأليف رؤوف بك ( — ).

٢ — البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من طقمين إيقاعيين. والتسليم من طقم إيقاعي واحد. يشارف من مقام

راست، وهزام، وحسيني، وأصفهان، وكلها بإيقاع دور كبير (٢/٤) تأليف عاصم بك (١٨٥١ — ١٩٢٩) عازف كرغون (آلة نفخ).

مقام ماهور، إيقاع دور كبير (٢/٤)، تأليف أدهم افندي (١٨٥٥ — ١٩٢٦)، عازف ستور.

مقام سوزنك، إيقاع دور كبير (٢/٤)، تأليف سلا نيكلي أحمد (١٨٦٩ — ١٩٢٦/١٢/٤).

مقام بسته نكار، إيقاع دور كبير (٢/٤)، تأليف نعمان آغا (١٧٥٠ — ١٨٣٤).

مقام حجاز، إيقاع دور كبير (٢/٤)، تأليف توفيق صباغ من حلب (١٨٩٢ — ١٩٦٤)، عازف كان.

مقام راست، إيقاع دور كبير (٢/٤)، تأليف محمد فخري (١٨٨٧ — ١٩٥١)، من الاسكندرية، عازف عود.

مقام شوق طرب، ايقاع دور كبير  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف عبد القادر بك .  
 مقام فر حفزا، ايقاع غنّس تركي  $(\frac{3}{4})$ ، تأليف جميل بك (١٨٧١—١٩٢٥)، عازف طنبور .  
 مقام طاهر بوسلك، ايقاع غنّس تركي  $(\frac{3}{4})$ ، تأليف رضا افندي (—١٨٤٧)، عازف كان .  
 مقام قار جقار، ايقاع غنّس عربي  $(\frac{1}{4})$ ، تأليف طاتيرس (١٨٥٥—١٩١٣)، عازف كان .  
 مقام صبا ززمة، دور فرنكجين تركي  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤—١٩٥٢/١١/٢٦)،  
 عازف ناي .

مقام نهاوند، ايقاع ورشان  $(\frac{3}{4})$ ، تأليف جميل عويس (—١٩٤٧)، عازف كان سوري من الفني .  
 مقام بسته نكار، ايقاع هزج تركي  $(\frac{4}{4})$ ، تأليف علي الدرويش الحلبي .

٣—البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من طقمين ايقاعين والتسليم كذلك أيضاً:  
 مقام بنجكاه، ايقاع دور كبير  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف صالح دده وشفيق يوسف باشا .  
 مقام عجم عشيران، ايقاع دور كبير  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف اسكندر شلفون (١٨٧٧—آذار ١٩٣٤)، لبناني عاش في  
 القاهرة .

مقام عشاق، ايقاع خفيف  $(\frac{3}{4})$ ، تأليف عثمان بك، (١٨١٦—١٨٨٥)، عازف طنبور .  
 مقام حجاز كار، ايقاع خفيف  $(\frac{3}{4})$ ، تأليف علي الدرويش الحلبي .  
 مقام حجاز كار كرد، ايقاع غنّس تركي  $(\frac{3}{4})$ ، تأليف جميل بك (١٨٧١—١٩٢٥)، عازف طنبور .  
 مقام راست، ايقاع غنّس تركي  $(\frac{3}{4})$ ، تأليف طاتيرس (١٨٥٥—١٩١٣)، عازف كان .  
 مقام مستعار، ايقاع تيم خفيف  $(\frac{1}{4})$ ، تأليف نيقولاكي (—نحو ١٩٠٨) .

٤—البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من ثلاثة أطقم ايقاعية . والتسليم يتكوّن من طقم ايقاعي واحد . بشارف  
 من مقام نهاوند، وصبا، وهزام، وحجاز همايون، وكلها بايقاع دور كبير  $(\frac{2}{4})$  تأليف عثمان بك (١٨١٦—١٨٨٥)  
 عازف طنبور .

مقام حسيني، ايقاع دور كبير  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف حافظ عثمان موصلي (١٨٤٠—١٩٢٠) .  
 مقام دوكاه، ايقاع دور كبير  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف يوسف باشا (١٨٢٠—١٨٨٥)، عازف ناي .  
 مقام حجاز كار كرد، ايقاع دور كبير  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف طاتيرس (١٨٥٥—١٩١٣)، عازف كان .  
 مقام عشاق، ايقاع دور كبير  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف طاتيرس (١٨٥٥—١٩١٣)، عازف كان .  
 مقام سوزناك، ايقاع شبير تركي  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف طاتيرس (١٨٥٥—١٩١٣)، عازف كان .  
 مقام بسته نكار، ايقاع فاخت  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف طاتيرس (١٨٥٥—١٩١٣)، عازف كان .  
 مقام فرح فزا، ايقاع فاخت  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف اسماعيل حقي بك (١٨٦٥—١٩٢٧) .  
 مقام حجاز همايون، ايقاع وهج  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف ولي دده، أو بايقاع شبير تركي . وكلاهما بترقيم واحد .

٥—البشارف التي تتكوّن كل خانة منها من أربعة أطقم ايقاعية . والتسليم يتكوّن من طقمين ايقاعين :  
 مقام حجاز، ايقاع فاخت  $(\frac{2}{4})$ ، تأليف سالم بك (— )، عازف ناي .  
 مقام بوسلك، ايقاع تيم خفيف  $(\frac{1}{4})$ ، تأليف نيقولاكي (—نحو ١٩٠٨) .



مقام طاهر بوسلك، ايقاع خمس عربي (١٦)، تأليف رضا افندي (١٨٤٧—)، عازف كان.  
مقام ماهور، ايقاع نيم خفيف (١٦)، تأليف جميل بك (١٨٧١—١٩٢٥)، عازف طنبور.

٦— بشرف مقام نكريز ايقاع فرع (٣٢)، تأليف علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤—١٩٥٢) تتكوّن كل خانة فيه من طقمي، ايقاع، والتسليم من ثلاثة أطقم ايقاعية، وبهذا يكون أكثر طولاً من الخانة، وهذا وضع نادر جداً.

٧— البشارف ذات الإقامات الطويلة حيث أن الواحد منها يشمل الخانة والتسليم معاً وذلك بالنظر لطوله، ومنها:  
مقام شوق أفزا، ايقاع ثقيل (١٦)، تأليف نعمان آغا (١٧٥٠—١٨٣٤).  
مقام شاه ناز، المعروف ببشرف الكوزم، ايقاع زنجير (١٢٠)، تأليف نيرواكي.  
مقام رهاوي، ايقاع زنجير (١٢٠)، تأليف أيساق (اسحاق) (١٨١٤—).  
مقام سازكار، ايقاع حاري أرواري (١٢٨)، تأليف قنتمر (—).

٨— وهناك بشارف من ايقاعات متنوعة، منها ما يلي:  
بشرف مقام سلطان بكاه، ايقاع جفته دويك (١٦)، تأليف نديم آغا (—)، تتكوّن كل خانة فيه من ثلاثة أطقم ايقاعية، والتسليم مثلها أيضاً.  
بشرف مقام حجاز كار كرد، ايقاع دويك (٨)، تأليف واسيلاكي (١٨٤٥—١٩٠٧)، عازف كان، تتكوّن كل خانة فيه من ١٢ / طقم ايقاعي والتسليم من ٨ / أطقم.  
بشرف مقام صبا، ايقاع دويك (٨)، تأليف علي الدرويش الحلبي، تتكوّن كل خانة فيه من ١٣ / طقم ايقاعي، والتسليم مثله.

بشرف ماهور، ايقاع أوسط عربي (١٣)، تأليف علي الدرويش الحلبي، ألف منه خانتين والتسليم فقط تتكوّن الخانة فيه من سبعة أطقم ايقاعية، والتسليم من خمسة أطقم.  
بشرف هزام، ايقاع روان شامي (١٣)، تأليف علي الدرويش الحلبي، ألف منه خانتين وتسليم فقط تتكوّن الخانة فيه من ٣ / أطقم ايقاعية والتسليم من طقمين ايقاعيين.

ملحوظة: لم يضع الأتراك ألحاناً من مقام الجهازكاه. لأنه غير موجود لديهم، أما موسيقيو العرب فقد صاغوا منه الكثير من السماعات وبعض البشارف، ولعل أول من ألف منهم بشرفاً من هذا المقام هو قسطندي منسي (١٨٦٦—) من القاهرة، ثم توفيق الصباغ من حلب (١٨٩٢—١٩٦٤).

## ملحق لصيغة البشرف

### اللازمات الموسيقية

من المصطلحات الموسيقية ما يدلّ على أنواع من العزف الآل العربي، يُطلق عليها لفظ لازيمات موسيقية، مفردا لازمة. وهي ليست من ضمن القوالب أو الصيغ الأساسية في التأليف، بل تؤدّى خلال الغناء أو أثناء سكوت المغني فيها بين الجمل اللحنية، وهي على عدة أنواع، منها:

١- الترجمة: هي عزف ما يغنيّه المغنيّ بواسطة الآلات دون الأصوات والألفاظ، أي إعادة لحن الغناء بالعزف فقط، وقد تحلّ أحيانا محلّ الدولاب، أي (المقدمة الموسيقية القصيرة) في بعض الأهازيج والأناشيد.

٢- رسم: معناه عزف المقطع أو الجزء الأوّل من القطعة التالية في الغناء.

٣- قنطرة أو جسر: ويُقال له بالأجنبي (كوبري) وهو عزف قطعة توصل من النغمة التي انتهى بها المغنيّ إلى النغمة التي سيبدأ بها القطعة التالية في الغناء.

٤- استقرار: هو عزف جملة موسيقية توصل من النغمة التي انتهى بها المغنيّ إلى قرار اللحن أي أساسه.

٥- السباحة: هي عزف جملة موسيقية أو أكثر، لا لغرض سوى ملء فراغ سكوت المغنيّ، وفي بعض الأحيان قد يقصد من السباحة توصيل الغناء إلى أوّل طقم الإيقاع إن كان من الإيقاعات الطويلة.

٦- توضيح الضرب: هو عزف مواضع التخفيف والتشديد بواسطة الآلات أثناء سكوت المغنيّ.

٧- استذكار أو صدى: هو إعادة المقطع الأخير من الغناء بواسطة الآلات الموسيقية فقط. ويطلق بعض الموسيقيين

والذواقين لفظة (لازمة) على الجزء الغنائي الأول الذي يؤدي في صيغة الطقطرة، أو في بعض الأغاني الشعبية والأناشيد المدرسية والوطنية وما شابه ذلك، كما تُطلق كلمة الغصن أو الدور على القسم الثاني، الذي يُعاد بهما غناء الجزء الأول، ويُشار إلى هذه الاعادة بلفظتي (إلى اللازمة). ثم يأتي غناء حصن آخر، ويُعاد بعده الجزء الأول، الذي أعتبر بمثابة (لازمة). وقد يُتكرر ذلك عدة مرات حسب طول أو قصر المدة التي يستغرقها الغناء.

كما تُطلق لفظة (لازمة) على قسم التسليم في المروضات الموسيقية، ومن الأفضل أن لا نخلط أمر المدلول فيما بين اللفظتين، ولتبقى لفظة (تسليم) كما أشرنا إليه في بحث صيغتي الشرف والسماعي، كما أننا أظهرنا في أعلاه ما تعنيه اللازمة في أوضاعها المتعددة.

## السماعي

تدلّ هذه اللفظة في المجال الموسيقي في الوطن العربي وعند الأتراك والفرس على ناحيتين هما :

١- الناحية الإيقاعية .

٢- الناحية التي تتعلق بتأليف صيغة موسيقية آلية معينة .

والفرس هم أول من أطلق هذه اللفظة على الصيغة المذكورة ، وقد استعملها الأتراك والعرب فيما بعد بالمدلول نفسه أيضاً .

ويُخال للقارئ أول الأمر أنّ هذه اللفظة لها علاقة ما بالسمع أو الاستماع حسب المفهوم باللغة العربية لهذه الكلمة ، حيث أنّ (السماع) يعني الغناء ، وجماع (بكسر العين) هو اسم فعل بمعنى أسمع ، والمسموعة تعني المخلّقة .

ولكن المقصود هنا هو غير ذلك ، فهذه اللفظة تُطلق اصطلاحاً على صيغة آلية تتفنن وصيغة البشرف التي تكلمنا عنها سابقاً . فالسماعي يتكوّن أيضاً من أربع مخانات وتسليم ويكون تكوينه كما يلي :

١- المخانة الأولى والتسليم .

٢- المخانة الثانية والتسليم .

٣- المخانة الثالثة والتسليم .

٤- المخانة الرابعة والتسليم .

يؤلف السماعي من أيّ مقام من المقامات المعروفة إن كان ذلك من المقامات الأساسية أو الفرعية ، هنا من جهة أولى ، ومن جهة ثانية فأنّه يتنيد بإيقاعات محددة من فصيلة المركب ، وليس للمؤلف الحرية المطلقة في اختيار أنواع أخرى من الإيقاعات كما هو عليه الحال في صيغة البشرف التي يمكن لها أن توزن على إيقاعات متنوعة ومتنوعة جداً ، إن كان ذلك من لفصيلة البسيطة وهي الأكثر استعمالاً أو من المركبة وهي قليلة الاستعمال في صيغة البشارف .

**الحانة الأولى:** يُراعى في الحانة الأولى والتسليم اظهار شخصية وطابع المقام المُلحن منه السماعي المقصود، وإن الشروط التي ذكرناها في تأليف صيغة البشرى هي في الوقت ذاته تنطبق على (السماعي) الذي يُعتبر صورة مصغرة عن البشرى.

ولاً يُخفى ما للتسليم من أهمية في صيغ البشارف والسماعيات أو ما يماثلها من المؤلفات، وهو يُحير بمثابة العمود الفقري للمعزوفة، ومن أهداف وضعه بالترتيب المعروف، إيجاد التلائم والتوافق دائماً بين بدليات الحانات (ما عدا الحانة الأولى) ونهايته. واتفاق هذه النهاية مع بداية الحانات. وهو بذلك يُعاد أربع مرات خلال أجزاء هذه المعزوفة، لذلك يجب مراعاة الجمال والجاذبية في تأليفه.

ويعتمد المؤلفون دائماً لوضع التسليم على أفضل وأجمل وأكمل وجه ممكن، لأنه يمثل الجزء الأهم في المعزوفة وليشد السامع إليه. وكثيراً ما ينتظر هذا مجيء التسليم ليحصل على الطرب والراحة أكثر وأكثر.

وقد يلجأ المؤلفون لهذه الصيغ بالابتداء بتأليف التسليم أولاً، ومن ثم يحاولون فيما بعد تأليف الحانات ومراعاة ربطها مع التسليم، وذلك بالنظر لما لهذا الجزء من الأهمية. وعلى المؤلف أن يُظهر في التسليم شخصية المقام المُلحن منه (السماعي) بصورة واضحة لتسيطر على السامع، ولأنه يكون الاستقرار النهائي الذي تختتم به تلك الصيغة.

وقد عمد بعض العازفين إلى عزف كل حانة من السماعي مرة واحدة. بينما يعزفون التسليم مرتين بعد كل حانة، وهذا أمر غير طبيعي وغير ملائم، يرفضه الذوق السليم ويبدأ تقبل الأمور، والأفضل هو العمل بعكس تلك الطريقة، أي يجب أن تُعرف الحانة مرتين وذلك بالنظر لقصر مدتها ولوضوح لحنها نوعاً ما في ذهن المستمع، ولأنها لا تتكرر فيما بعد.

وأن يُعرف التسليم مرة واحدة بعد كل حانة، لأننا إذا اتبعنا الطريقة الأولى، فإننا نكون بذلك الحالة قد عرفنا التسليم حوالي ثماني مرات، وهذا كثير، وقد يُخال للسامع العادي أن التسليم هو كل ما في تلك المعزوفة من الحان، ولكن لكل قاعدة شواذ، فقد يحصل أحياناً أنه من المستحسن إعادة التسليم، كما هو الحال في سماعي قرحفزا تأليف جميل بك، ولكن هذا الوضع لا يحدث إلا في حدود ضيقة جداً.

**الحانة الثانية:** ينتقل المؤلف في هذه الحانة إلى مقام آخر ملائم للمقام الأساسي المُلحن منه السماعي وبالوقت نفسه يمكن الانتقال إلى مقامات أخرى بصورة عرضية غير مبطنة. مع حسن التخلّص فيما بعد، ويكون اللحن هنا ضمن حدود مرتبة أو طبقة أو ديوان المقام أي ضمن ثمانية أصوات من الاستقرار إلى جوابه، وقد تزيد الأصوات عن ذلك في بعض الأحيان بصورة قليلة.

**الحانة الثالثة:** يكون اللحن في هذه الحانة من المناطق الصوتية الحادة (أي من الجواب) إن كان ذلك من المقام الأساسي أو من غوه، ويمتاز بمحورته وبعجته ورشاقته الظاهرة البراقة، وغالباً ما تكون تنقلاته الصوتية أكثر صعوبة مما هي عليه في الحانتين السابقتين.

**الحانة الرابعة:** من الصفات الرئيسية لهذه الحانة هي تغيير نوع الإيقاع فيها، حيث يمكن أن تُلحن على أنواع متعددة من فصيلة الإيقاعات المركبة، وأحياناً قليلة يكون اللحن فيها على إيقاعات من الفصيلة البسيطة، ويكون أداء اللحن بصورة سريعة وصعبة. وقد تكون الأصوات ضمن ديوان المقام المقصود، ولا مانع من الانتقال باللحن إلى الأصوات الحادة

(الجوابات). هذا مع التصرف الحسن بالانتقالات اللحنية المناسبة لربط هذه الخانات مع التسليم ومن ثم ربط هذا مع الخانات كما يبتأ ذلك بصورة مفصلة في بحث البشرف.

كان الأتراك يعزفون السماعي إمّا بعد البشرف مباشرة، أو بعد الوصلة الغنائية. أمّا الدرب فإنهم كانوا يستهلون وصلتهم الغنائية بأحدى هاتين الصيغتين.

وبعد حين من الدهر حلّ السماعي محلّ البشرف. ومع تقدم الزمن، كانت الفرقة الموسيقية تكثفي بعزف الخانة الأولى والتسليم فقط من السماعي كمقدمة موسيقية قبل الغناء. وإن بعض هذه الفرق كان يتمم عزف بقية الخانات خلال أوقات الغناء، وهذه طريقة غير مستحبة مطلقاً. لأنّ هذا الاجراء وهذه الطريقة من شأنها القضاء على الناحية النفسية للسماعي وعلى التدرّج الفكري في بنائه العام، ولا يحصل التأثير أو المفهوم الذي يرمي إليه المؤلف.

أمّا الآن فلم نعد نستمع لعزف أي بشرف. وإن عزف السماعي أصبح نادراً جداً جداً. وقد أستهين عن عزف هاتين الصيغتين بمقدمات موسيقية حديثة لا ينكر جمالها وقبّتها.

ولكن يجب ألا يُخفى عن الذهن القيمة الفنية الكبيرة للبشرف والسماعي. وإن التأليف الناجح فيما لمه أصعب بكثير من أية مقدمة موسيقية عصرية مهما كانت ناجحة. وإن السبب الرئيسي في قلة استعمال البشرف والسماعي لا يعود إلى ضعفهما أو فشلهما أو عدم مسابقتها لروح العصر الحاضر، كلاً، بل يعود إلى ضعف الجمهور في الثقافة الموسيقية بصورة عامة، ولأنّ فهمها يحتاج إلى جذية الاصفاء والتفوق الحسن.

### السماعي والإقاعات

هناك عدة إقاعات مستعملة في الموسيقى العربية تحمل لفظة (سماعي) وبما أنّ هذه الإقاعات تختلف فيما بينها من حيث الطابع أو الشخصية ومن حيث كثرة أو قلة عدد أزميتها أو نبضاتها لذلك فقد أضيفت كلمة ثانية للفظّة المذكورة تحدد طبيعة تكوّن كل واحدة منها.

ومن المعلوم أنّ الإقاعات تتكوّن من نبضات أو ضربات زمنية تستغرق كل نبضة منها مدة خطوة سير أو مدة تصنيفية يدين، وهذه الضربات تختلف فيما بينها من حيث القوة والضعف والقوة المتوسطة، ويتخلل تلك الفترات بعض السكتات التي لها قيمة زمنية وطبعاً لا يؤدي بها ضرب إيقاعي.

ويرضع في بداية القطعة الموسيقية أو الغنائية دليل لكل إيقاع يدل على عدد الأزمية التي يحتويها ونوعها إن كانت من فصيلة البسيط أو المركّب والمركّب المزجي، ويكون هذا الدليل على هيئة كسر عادي أي صورة وخرج، مثلاً (٢) فالخرج هنا يدلّ على النوع والعدد الذي قُسّمت إليه علاقة المستديرة (0) التي تُعتبر الآن أمّ العلامات الزمنية والتي يمكن تقسيمها إلى أرقام محدّدة، وبذلك تحصل على علامات زمنية جديدة تتناقص مدّتها الزمنية حسب الرقم الذي تُقسم إليه، أمّا رقم الصورة فإنّه يدلّ على عدد الأجزاء التي تمثل القيم الزمنية المأخوذة من نتيجة ذلك التقسيم. وفي المثال (٢) يُفهم أنّنا قسّمنا المستديرة إلى أربعة أقسام وبذلك حصلنا على أربع علامات من قيمة السوداء وأخذنا منها اثنتين فقط حسب رقم (الصورة).

إنّ صيغة ألحان السماعي توزن غالباً على إيقاع (السماعي ثقيل) ودليله (١<sub>خ</sub>) وهو كما يلي:

دم	تک	دم	تک	دم	تک	دم	تک	دم	تک
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

الذّمّ مناه الضرب القوي . والتك يعني الضرب الضعيف . وكل نقطة تساري سكة قيمتها الزمنية هنا كقيمة واحدة من الدم أو التك ، وهذا الإيقاع مكوّن منّا يعادل عشر علامات من ذات السن وأحياناً يوزن السماعي على إيقاع أقصاق سماعي (أو سماعي أقصاق) وله عدة أسماء أخرى ودليله أيضاً (١٨') وهو كما يلي :

دم	تک	تک	دم	تک	تک	دم	تک	دم	تک
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

وهناك شبه كبير بين الإيقاعين المذكورين .

يُطلق الأتراك لفظة ساز سماعي على إيقاع بترقيم (٨') وهناك ما ينوف عن تسعة إيقاعات تحمل الدليل ذاته ، وأيضاً ما ينوف عن أربعة إيقاعات بترقيم أو دليل (٩') والذي نعينه هنا هو كما يلي من حيث التكوين :

دم	تک	تک	تک	تک
١	٢	٣	٤	٥

ووحداً من علامات ذات السن وترقيمه (٨').

وهذا ينطبق أيضاً على الإيقاع الذي يحمل الأسماء التالية : تريباً أو الأعرج التركي ، أو أقصاق تركي ، أو ترك أقصاغي ولكن هذا الإيقاع لا تكفي أزومته لتعادل (١٨') وبهذه الحالة يُضاف إليه هذه التسمية :

دم	تک	تک	تک	تک
١	٢	٣	٤	٥

وبذلك يصبح بما يعادل (١٨') . ويتقديم القسم الأول على القسم الثاني يصبح الإيقاع على الشكل التالي :

دم	تک	تک	دم	تک	تک	دم	تک	دم	تک
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠

وهو إيقاع السماعي أقصاق ذاته .

ويتديق السماعيات المؤلفة باسم (ساز سماعي) نجد أنّ سير اللحن وسير الإيقاع فيها لا يختلفان مطلقاً عن السير في السماعي أقصاق والسماعي ثقل ، وفي رأيي ، لا لزوم لذكر مصطلح (ساز سماعي) ويمكن الاستغناء عن لفظة (ساز) ، ووضع دليل الإيقاع بالشكل الأفضل وهو (١٨') ، وإن تقسيم هذا إلى قسمين بسبب الالتباس والغموض لدى بعض طلاب الموسيقى .

كما أن بعض المؤلفين يضعون اشارات تحويل عرضية على بعض الأصوات في سياق اللحن بقصد تغيير المقام وقد يحدث ذلك مثلاً ضمن القطعة في القسم الأول من إيقاع (ساز سماعي) الذي هو في النتيجة عبارة عن ترفيم  $(\text{١٨}') = (\text{٨}') + (\text{١٠}')$  . كما ذكرنا ، ومن المعلوم وحسب القاعدة المعروفة أن تأثير تلك الاشارات يكون ضمن المقاييس الموضوعه

فيه فقط ، وينتهي مفعولها عند ( حاجز ) ذلك المقياس ولا يشمل ما بعده ، ولكن الذي يقع أحياناً ، بل غالباً هو أن هؤلاء المؤلفين يضعون تلك الاشارات ويعتقدون أنها تشمل قسمي ايقاع ( ساز سماعي ) . وهذا الاعتقاد الخاطئ بسبب الالتباس ويقع العازفون بأخطاء كثيرة عند العزف من جراء ذلك التدوين المفلوط ، ومنعاً عن وقوع الالتباس والحيوة والخطأ . يجب تدوين الايقاع بترقيم ( ١ ٨ ) كما ذكرنا ، والغناء بترقيم ( ٥ ٨ ) .

#### انواع الإيقاعات التي يمكن أن تستعمل في الحانة الرابعة من السماعي

لا بد لنا بعد ما تقدم من شرح أن نفق مطولاً عند الحانة الرابعة لتحري مختلف الإيقاعات التي يمكن أن ترد فيها . لما لهذه الحانة من الأهمية . وما قد يقع من الالتباسات أحياناً في كيفية تأدية ايقاعاتها . فاللحن كما هو معلوم يتبع الايقاع . وينطبق بشخصيته .

يتغير الايقاع في الحانة الرابعة من السماعي ، ويمكن أن نوزن على أحد الايقاعات التالية : ايقاع سماعي سريند أو سماعي طائر ودليله يكتب بترقيم ( ٢ ٨ ) وهو كما يلي :

دم	تك	تك
١	٢	٣

أو :

دم	تك	تك
١	٢	٣

وهو مكوّن من ثلاث علامات من ذات السن أو ما يعادلها . ويقابله عند الغربيين ميزان الفالس السريع . ويُقال له في تونس : اللّزج . وفي السودان : البجة .

وإن الأتراك كانوا قد درجوا في مؤلفاتهم الموسيقية على وضع ايقاع بترقيم ( ٢ ٨ ) ، وهم بقصدون من ذلك ايقاع ( ٢ ٨ ) مكرراً ضمن المقياس الواحد ، ونعني بالمقياس القسم الذي يحوي طقم الايقاع ، وإن الجمع بين ( ٢ ٨ ) + ( ٢ ٨ ) = ( ٤ ٨ ) ، أمر غير مستحب ، لأنه يمكن وقوع الالتباس أو الخطأ بسبب أن ايقاع ( ٢ ٨ ) المذكور يمكن أن يُعرف أيضاً بسرعة وفي هذه الحالة تتغير شخصيته وطابعه من فالس ثلاثي مكرر ( ١١٢ ) إلى ايقاع ثنائي مركّب . حيث أن الزمن فيه يكون بقيمة ثلاث علامات من ذات السن أو ما يعادلها ويصبح كايقاع موسيقا النشيد ( أو المارش ) . وهذا الطريقة مستعملة عند الغربيين أكثر مما هي عند العرب ، وإن الفرق كبير جداً بين شخصية هذين الايقاعين .

ومن الأفضل ومنعاً من الالتباس عند تدوين المقياس ( ٢ ٨ ) الذي يُقصد به أنه يشكل طقمين من الايقاع الثلاثي ، في هذه الحالة يجب أن يقسم إلى قسمين أي إلى مقياسين من ( ٢ ٨ ) وذلك لظهور شخصية هذا الايقاع على الشكل المطلوب .

أما إذا كان المقصود من ترميز ( ٢ ٨ ) أنه يمثل الايقاع الثنائي المركّب السريع . فهذه الحالة يُترك ترميزه على ما هو عليه . على أن يوضح ذلك من تحديد السرعة وأرقامها في بداية القطعة الموسيقية .



وقد انتبه المؤلفون العرب لهذه الناحية وأخذوا يدونون الحانة الرابعة بإيقاع (٨) بدلاً من (٨) لأن ذلك هو الأصح .  
وهناك حالة ثالثة فيما يختص بالدليل (٨) حيث يُعتبر أحياناً بمثابة ترقيم إيقاع السماعي الدارج أو الأكرك ،  
أو البوروك سماعي ، ويكون ضربه غالباً كما يلي :

دم تك دم تك  
٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

وقد استعمله عازف العود منير بشير من بغداد في سماعي نهاوند ، في النصف الأول من الحانة الرابعة . ثم انتقل  
بالتصنيف الثاني منها على طريقة (٨ + ٨) وأزمنته أو نبضاته هي من علامات ذات السن .

ومن الأفضل أن يكون دليل هذا الإيقاع بترقيم (٦) ويُسمى بهذه الحالة باسم سنكين سماعي وله عدة أسماء أخرى  
أيضاً ، ويتكون من ست علامات سوداء ويكون ضربه كما يلي :

دم دم تك دم تك  
٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

وهو يؤدي بسرعة (المارش) باصطلاح لفظة الليكرو Allegro ( = ١٢٠ ) وتساوي علامة السوداء من حيث قيمة  
المدة الزمنية (نصف ثانية) . وتكونه يشبه شخصية إيقاع السماعي الدارج الذي أتينا على ذكره والفرق بينهما هو أن النبضة  
الزمنية في إيقاع سنكين سماعي تكون بقيمة علامة سوداء ( ) وتؤدي وكأنها بقيمة ذات السن ( = ١٢٠ ) .

والأترك يطلقون اسم دها بوروك سماعي على إيقاع السماعي الدارج حيناً يؤدي بسرعة ويستمره أيضاً (الجورجنة  
القديم) أو بوروك جورجنة ، وهو غير الإيقاع المعروف باسم جورجنة ودليله (٨) ويُرقم أحياناً نادرة برقم (٦) .  
والسماعي الدارج (٨) يُقال له في قطر : فجري مخالقي ، وفي الكويت السامري ، وله عندهم عدة أوضاع .

#### الإيقاع السماعي في الحانة الرابعة من السماعي

سار كثير من المؤلفين في استعمال إيقاع سنكين سماعي (٦) في الحانة الرابعة من السماعيات ، منهم :  
الأستاذ الكبير علي الدرويش من مدينة حلب (١٨٨٤ — ١٩٥٢) في سماعياته ذات المقامات التالية : النهاوند  
والنكيرز والراست الكبير وزنكلاه وحسيني وسيكاه وصبا ودلكش حوران ، والقسم الأول من الحانة المذكورة في سماعي شد  
عربان . والتي يتسمها بإيقاع (٨) الثنائي المركب .

وله سماعيان من مقام بسته نكار ، المنشور منهما نجد فيه أن الحانة الرابعة منه مدونة بدليل (٦) ولكن سير اللحن  
يوافق ترقيم (٦) ونرى الأمر نفسه في سماعيه من مقام عجم عشرين .

أمّا السماعي الثاني من مقام بسته نكار فإن القسم الأول من الحانة الرابعة هو بدليل (٦) ، وسير اللحن فيه يوافق  
أيضاً ترقيم (٦) والقسم الثاني من هذه الحانة يجري بترقيم (٨) من نوع + =

وتتابع ذكر أسماء المؤلفين الذين استعملوا إيقاع سنكين سماعي في الحانة الرابعة ومنهم :

عثمان بك (١٨١٦-١٨٨٥) في سماعيات : نيشابورك وسيكاه وبوسليك وحصار بوسليك .

يوسف باشا (١٨٢٠-١٨٨٥) في سماعيات هزام وعراق وشاهناز بوسليك ونواثر .

عثمان دده، عازف الناي (ت ١٧٣٢)، في سماعي بنجكاه .

طاتيوس (١٨٥٥-١٩١٣)، في سماعي حجاز كار كردي، وقد وردت الخانة الرابعة منه في كتاب (نخب

الخان) التركي بترقيم (٢) وصحته (٢). ورد في الكتاب المذكور ترقيم الخانة الرابعة من سماعي راست ب (٨) ولكن سر  
اللحن يتباين مع ترقيم (٢). ويدون البعض الخانة الرابعة من سماعي سوزناك بترقيم (٢) أو (٨). والأصح هو وأيضاً في  
سماعيه قار جفار جاء الترقيم (٢) وصحته (٢).

وانيس وار طانيان، في سماعي حجاز كار .

سالم بك، عازف ناي، في سماعي محير وسماعي نهفت .

عزيز دده (١٨٣٥-١٩٠٥)، في سماعياته من المقامات : قار جفار، وصبا بيكاه .

حاج عارف بك (١٨٦٢-١٩١١)، في سماعي قار جفار .

انطون زاييكا، في سماعي هزام .

صفر علي (١٨٨٤-١٩٦٢) من القاهرة في سماعياته : دلنشين وصبا وجهارگاه، وحجاز كار .

منير بشير، في سماعي حجاز كار كردي .

عبد اللطيف النبكي (١٨٧٥-١٩٦٣) من حلب، في سماعي بسته نكار .

عبد الوهاب بلال، في سماعي مقام لامي (كردين) .

اسكندر شلفون (١٨٧٧-١٩٣٤)، في سماعي عجم .

عبد المنعم عرفة (١٩١٦- )، من القاهرة، في سماعي صبا، الخانة الرابعة بايقاع (٢) ولكن سر اللحن بها  
يختلف أحياناً مع ترقيم (٢).

ابراهيم شفيق (١٨٨٧-١٩٦٦)، من القاهرة، في سماعي راست .

سعيد دده (١٨٠٠-١٨٥٣)، في سماعي شوق أفزا .

كجوك عثمان بك، عازف طنبور، في سماعيه أوج، ونيشابورك .

حافظ عثمان موصلي، (١٨٤٠-١٩٢٠) في سماعي حسيني .

قامبوسك، في سماعي عشاق .

عمر افندي، عازف قانون، في سماعي يياني .

أدهم افندي، عازف سنتور، (١٨٥٥-١٩٢٦) في سماعي ماهور .

حافظ محمد أشرف، في سماعي ماهور، الخانة الرابعة مدونة بترقيم (٢) وصحتها (٢).

عاصم بك (١٨٥١-١٩٢٩)، عازف كزفن، في سماعي هزام .

السلطان سليم الثالث (١٧٦٠-١٨٠٨) في سماعي سوز دلازا .

عدنان ابلوش، معاصر من دمشق، في سماعي يياني شوري .

جميل بك بن توفيق، عازف طنبور (١٨٧١-١٩٢٥) في سماعي حجاز كار، في القسم الأول من الخانة الرابعة ثم  
يدله في القسم الثاني حيث يصبح (٧) بشخصية ايقاع دزو هندي .

محمد بك، عازف قانون، في سماعي محير كردي .

كتب بعضهم الدليل في الحانة الرابعة من سماعي هزلم تأليف سيساق ضريحانليان ، برقم (١٨) ، والأصح يجب أن يكون بترقيم (٢) وهكذا ورد في الأصل .

عباس جهموم ، من القاهرة في سماعي حجاز كار .

خالد أبو النصر ، من بيروت ، في سماعي نهاوند .

زكي محمد آغا (١٧٧٦ — ١٨٤٦) والد عثمان بك في مقام فرحناك .

أحمد فتى خريز ، في سماعي جهازكاره .

جورج فرح ، من بيروت ، في سماعي حجاز كار .

ونجد في سماعات كثيرة أن الحانة الرابعة منها قد وضع دليلها الإيقاعي بترقيم (٢) ، بينما هي في الواقع تنطبق تماماً على إيقاع متكين سماعي السداسي (٢) ، ومنها :

سماعي نهاوند ، يوسف باشا (١٨٢٠ — ١٨٨٥) وضع بعضهم دليل المقياس في الحانة الرابعة بترقيم (٢) وصحته (٢) وهذا ما جاء في كتاب نخبه ألحان .

سماعي حجاز ، يوسف باشا ، ورد دليل الحانة الرابعة في كتاب عنبه ألحان بترقيم (١٨) وصحته (٢) .

عثمان بك في سماعي بوسليك ، من القاهرة .

أحمد نديم حمدي ، من القاهرة ، في سماعي حجاز .

علي صلاح بك (١٨٧٨ — ١٩٤٥) ، في سماعي قار جفار .

محمد بك ، عازف قانون ، في سماعي سوزدل .

محمد عبد الكريم (١٩٠٥ — ١٩٨٩) ، من حمص ، في سماعي راست .

عثمان بك ، في سماعي حصار بوسليك ، وضع الترتيم أيضاً بـ (٢) والأصح هو (٢) .

ولكن المطبوعات الحديثة قد تناولها التصحيح وأصبح الإيقاع يُرقم بدليل (٢) بدلاً من (٢) ووضع اسكندر شلفون دليل الحانة الرابعة من سماعي سوزناك ، من تأليفه بترقيم (٢) ولكن سر اللحن يتفق تماماً مع ترقيم (٢) وكان الموسيقي الكبير توفيق صباغ (١٨٩٢ — ١٩٦٤) قد نشر في أواخر عام ١٩٣٤ مجموعة من البشارف والسماعات العربية والتركية ، وكان من بينها تسعة سماعات من تأليفه ، ونجد أنه استعمل في معظمها في الحانات الرابعة إيقاع (٢) وهو يقصد به الميزان الثنائي المركب . ما عدا سماعيين منها وهما من مقامي الحجاز كار كردي . والجهازكاره .

وعندما أعاد طبع تأليفه في كتابه (الدليل الموسيقي العام) في عام ١٩٥٠ ، وجدناه قد استبدل إيقاع (٢) الذي كان يقصد به سابقاً أنه مكون من  $(٢ + ٢) = (٢)$  استبدله بإيقاع الدراج (الفالس) (٢) وهذا هو الأصح . وبذلك يكون قد فصل (٢) إلى (٢) و(٢) ، كل واحد منه ضمن مقياس لوحده مستقل عن الآخر ، وكان ذلك في السماعيين المذكورين .

## الثاني المركب والسادسي

ويمكن في الخانات الرابعة وقوع الالتباس في ايقاعها لدى العازف من حيث أنه ثنائي مركب أو ثلاثي مكرر، ويمكن أداء عزفها في الحالتين المذكورتين، ومن الأمثلة على ذلك:

الخانة الرابعة من سماعي مقام ماهر تآليف نيقولاكي.

سماعي مقام راست تآليف عاصم بك.

سماعي حجاز كار تآليف توفيق قضماني.

سماعي ييائي عريان، أدهم افندي.

سماعي راست جديد، تآليف يوسف دده نك، إذا عزفت الخانة الرابعة بصورة سريعة فإنها تتفق مع ايقاع (٤/٤).

سماعي شوق أفزا تآليف ابراهيم وفا، الخانة الرابعة مدونة بتريقم (٨/٨) ولكن سير اللحن يتفق مع ميزان (٤/٤).

وقد استعمل كثير من المؤلفين الأتراك وغيرهم ايقاع (٨/٨) بطريقة الأداء (٨/٨ + ٨/٨) ومنهم:

جميل بك، عازف الطنبور ابن توفيق، في سماعيه الشهيين من مقامي شد عريان وفرحفرزا، وإن الخانة الرابعة من سماعي شد عريان مدونة بتريقم (٤/٤) في كتاب نخب ألخان وصحتها (٨/٨ + ٨/٨) كما هو معروف في طريقة عزفها.

سعيد دده، عازف ناي (١٨٥٣—١٨٠٠) في سماعي طرز جديد.

حاجي عارف بك (١٨٦٢—١٩١١) في سماعيه سلطاني يكاہ (مللي يكاہ) وعجم عشيران.

السلطان بايزيد الأول (ت ١٤٠٣) في سماعي نوا.

موسينك في سماعي كوجك (من أنواع مقام الصبا) الخانة الرابعة مدونة بتريقم (٨/٨) وهي تشكل (٨/٨ + ٨/٨).

جورج ميشيل، موسيقي معاصر من القاهرة، في سماعي راست.

جميل بشر من بغداد (ت ١٩٧٧)، في سماعي راست.

منير بشير، من بغداد، وهو شقيق جميل، في سماعي نهاوند.

وانيس وار طاتيان، من حلب، في سماعيه نهاوند وكردی.

توفيق صباغ، في سماعي عجم عشيران.

سيساق ضربتاليان، في سماعيه بوسليك وكردی.

ر + كال نيازي صيّن تركي (١٨٨٥—١٩٦٧)، في سماعي حجاز كار، وكان من الممكن استبدال  $(\lambda^2 + \lambda^3)$  دون أن يتغير سير الإيقاع.

ناهد أحمد حاظظ، معاصرة من القاهرة، في سماعي بياني.

الشريف محي الدين حيدر (١٨٩٢—١٩٦٤)، في سماعي عشاق.

قوّاد حسّون (نحو ١٩٠٠—١٩٧٤)، من حلب، في سماعي مقام نهاوند.

عثمان بك، في سماعيه راسـت ومايه.

رضا، عازف كان، في سماعي ظاهر بوسليك.

سماعي أوج آرا، تأليف يمّني دده نك، إذا عُزّفت الحانـة الرابعة بسرعة والتي دليلها  $(\lambda^2)$  فإن سير اللّحن يتفق تماماً مع ايقاع  $(\lambda^2)$ .

عصمت آغا، عازف طنبور، في سماعي نوا كردي.

السلطان سليم الثالث (١٧٦٠—١٨٠٨)، في سماعي بُرُوك.

تاتارك، في سماعي زركوله.

فخري افندي، في سماعي دل كشيدة.

ابراهيم وفا، في سماعي شوق طرب.

يحيى جلبينك، في سماعي بستة أصفهان.

دلال زادنك، في سماعي طرز نوين.

سليم دده نك، في سماعي سهر.

دده صالح بك، في سماعي روتق نما.

نعمان آغا (١٧٥٠—١٨٣٤)، في سماعي سازكار.

نديم درويش (١٩٢٦—١٩٨٧)، من حلب، في سماعي عجم.

ابراهيم العريان، عازف قانون من القاهرة (ت ١٩٤٨) في سماعي هزام.

سبّاق ضوخانليان، في سماعي عجم عشيران، وقد دَوّن بعضهم الحانـة الرابعة بترقيم  $(\lambda^2)$  وهذا خطأ واضح والحقيقة هي بدليل  $(\lambda^2)$ .

ايساقل (اسحاق)، عازف طنبور، توفي عام ١٨١٥، في سماعي عراق.

مصطفى نوري، في سماعي أصفهان، يمكن أن تؤدّى الحانـة الرابعة بايقاع  $(\lambda^2)$  أو  $(\lambda^2)$ .

$(\lambda^2)$

$(\lambda^2)$

$(\lambda^2 + \lambda^3)$

ومن المؤلفين الذين استعملوا مقياس  $(\lambda^2)$  بطريقة الثاني المركّب في الحانات الرابعة من سماعيهم:

توفيق صباغ في سماعياته: البياتي والحجاز والتكرير والسيكاه والفرحفا وفي قسم من الحانـة الخامسة في سماعي صبا

عزيز دده، في سماعي عشاق تركي، وورد دليل التّقيم في كتاب نخب ألحان بـ  $(\lambda^2)$ . وقد نُشر بالقاهرة بترقيم  $(\lambda^2)$ .

أدهم افندي، في سماعي حجاز كار.

سلم دده، في سماعي رهاوي، وقد وضع دليل الإقاع الحانة الرابعة بـ (٨) في حين أن اللحن يوافق سير (٩).  
عبد الرحمن جيقجي، معاصر من حلب، في سماعي هزام، وهو قد وضع دليل إيقاع الحانة الرابعة من سماعي راست  
ترقيم (٨) والأفضل أن يكون بترقيم (٩).

اسكندر شلفون، في سماعي عجم عشيران.

عاصم بك، في سماعي مقام راست وسير اللحن في الحانة الرابعة ينقلب من (٨) الثنائي المركب إلى (٩).  
ابراهيم الدرويش (١٩٢٤ - )، من حلب، في سماعي عجم، وسير اللحن في الحانة الرابعة يتفق مع (٩)  
السرير.

وانيس وار طاننان، في سماعي عجم.

عزيز صادق، من القاهرة، في سماعي حجاز كار كردي.

عكسان، عازف كان، في سماعي ماهور وسير اللحن يتفق مع (٩).

أمين دده، في سماعي صبا زمرة، الإيقاع في الحانة الرابعة يمكن أن ينطبق على (٨ + ٩) أو على (٩) وهو موضوع  
ترقيم (٨).

نديم الدرويش، من حلب، في سماعي نهاوند.

وهناك سماعي من مقام عجم مرصع تأليف الفارابي، ونحن لا نتخذ أن مؤلفه هو الفيلسوف أبو النصر محمد  
الطرخاني (٨٧٠ - ٩٥٠)، بل هو على الأغلب شخص تركي يحمل اسم (الفارابي)، والسماعي المذكور لا تسليم له، بل  
تُعاد الحانة الأولى بعد كل جزء منه، وبذلك تكون بمثابة التسليم، كما أن الحانة الرابعة مدونة بإيقاع (٨) ويمكن اعتبار ذلك  
بطريقة (٨ + ٩).

والمؤلفون الحديثون: أخذوا في قسمة إيقاع (٨) إلى قسمين مستقلين في الحانة الرابعة، واستخدموا عوضاً عن ذلك  
ميزان (٩) الذي يساوي ثلاثة من علامات ذات السن، وهذا هو الأصح وأكثرهم من العرب، ويمكن لهذا الإيقاع أن يكون  
في طريقتين، الأولى منها هي:

دم    تك    تك  
١    ٢    ٣

والثانية:

دم    تك  
١    ٢    ٣

وضع السكون في الزمن الثاني عوضاً عن نقرة (الك). ومنهم:

الموسيقي الكبير شفيق شبيب (١٨٩٧ - )، من دمشق في سماعي مقام بوسليك.

صفر علي، من القاهرة (١٨٨٤ - ١٩٦٢)، في سماعي نهاوند.

جمعة محمد علي، من القاهرة (ت ١٩٧٦) في سماعي راست، على مركز الجهاركا (فا).

سيساق ضريحانليان، في سماعي مقام ماهور.

أحمد باقر، في سماعي مقام نوثر.

جهيل عويس (ت ١٩٤٧)، عازف كان أصله من سورية، توفي بالقاهرة، استعمل إيقاع (٩) في سماعي يياتي.

عيده قطر (عبد الفتاح قطر)، من القاهرة (١٨٩٤ — ١٩٧١) في سماعي بياقي .

محمد عبد الوهاب (١٨٩٦ — ) في سماعي هزام .

مجدي العقيلي (١٩١٧ — ١٩٨٣)، من حلب في سماعات نكريز ونباوند وراست .

عباس يونس، في سماعي حجاز كار كردي .

اسكندر شلقون، في سماعي : بياقي، وحجاز كار، والأخير إذا عُزفت الحانة الرابعة بسرعة فإن سير اللحن يوافق (٤) .

سلامة موسى جبر، من القاهرة، في سماعي قارجفار .

أمين فهمي (ت ١٩٧٣) عازف قانون، في سماعي نباوند، من القاهرة .

ابراهيم العريان (ت ١٩٤٨)، عازف قانون من القاهرة، في سماعاته : الحجاز والعجم عشوان والبياتي (المشهور) .

موريس جويطع، من القاهرة في سماعي مقام يسته نكار .

عباس ججوم، من القاهرة، في سماعي عجم عشوان .

محمد عبده صالح (ت ١٩٧٠) عازف قانون من القاهرة، في سماعي هزام .

السلطان سليم الثالث (١٧٦٠ — ١٨٠٨)، في سماعي مقام بسنديدة .

اسماعيل حقي بك (١٨٦٥ — ١٩٢٧) في سماعي مقام زارويل .

عبد المنعم عرفة (١٩١٦ — )، من القاهرة، في سماعي تواتر .

وهناك بعض المؤلفين الذين استخدموا ايقاع (٢) عوضاً عن ايقاع سماعي سربند (٣) مع العلم أن شخصيتي الإيقاعين المذكورين متشابهتان مع بعضهما البعض تمام الشبه، والفرق البسيط بينهما هو في السرعة فقط، حيث يؤدي ايقاع (٢) بطريقة أكثر بطلاً من (٣) وليس هذا شرطاً أساسياً، و(٢) هو كما يلي :

دم تك تك

١ ٢ ٣

ويسمى في الكويت وعند الغربيين ايقاع (فالس) .

ومن المؤلفين الذين استعملوا ايقاع (٢) بالطريقة المذكورة، هم :

صالح المهدي (١٩٢٥ — )، من تونس، في سماعي حجاز كار كردي .

محمد رجب، موسيقي معاصر من حلب، في سماعي كردي .

الشريف محي الدين حيدر، في سماعي حجاز كار .

نديم الدرويش، في سماعي حجاز كار .

وانيس وار طانيان، في سماعي بياقي .

عبد الفتاح سكر (موسيقي معاصر من دمشق)، في سماعي صبا .

ارتجال دده، في سماعي مستعار، وقد دَوَّنت الحانة الرابعة في كتاب نخب ألحان بترقيم (١) .

محمد عبده، عازف ناي، من حلب، في سماعي حجاز .

جميل بشير (ت ١٩٧٧) من بغداد، في سماعي حسيني، ويُلاحظ أن سير اللحن في الحانة الرابعة يوافق (٤) أي

سكنين سماعي .

نيقولاكي، في سماعي قارجفار .

زكي محمد آغا (١٧٧٦-١٨٤٦)، في سماعي عراق، والتسليم في هذا السماعي هو الخانة الأولى نفسها .  
جميل عويس في سماعيه نهاوند ويستنه نكار .  
ابراهيم الدرويش، في سماعي نواثر .

ليون خانجيان (١٨٦٠-١٩٤٧) في سماعي سوزدل، والقسم الأول من الخانة الرابعة بطي، السمر، ثم يصبح أكثر سرعة، ومن المؤسف أن هذه الخانة لم تُنشر بكاملها في المطبوعات العربية . مع أن روعة السماعي في هذا الجزء غير المنشور، وقد نُشرت تلك الخانة كاملة في الكعب التركية .

صفر علي، في سماعيه سيكاه، وبياتي .

علي قراج (١٩١٤- )، من القاهرة في سماعي نهاوند .

سامي الشوا (١٨٨٥-١٩٦٥)، أصله من حلب، عاش في القاهرة وتوفي بها، في سماعي بياتي .

محمد بك، عازف قانون، في سماعي ذوق طرب .

محمد عبد الكريم (١٩٠٥-١٩٨٩)، من حمص، أمير البزق، في سماعي عجم، وفي سماعي حجاز غريب، وذلك في النصف الأول من الخانة الرابعة، ثم بدّل الإيقاع من (٢/٤) إلى (٨/٤) وذلك في النصف الثاني من الخانة المذكورة .  
وأصبح اللحن وكأنه بايقاع (٢/٤) البطيء .

محمد آيات، عازف بزق من دمشق في سماعي بسته نكار .

محمد رجب، موسيقي معاصر من حلب، في سماعي راست، يؤدي إيقاع (٢/٤) في الخانة الرابعة ببطء في النصف الأول منها، ثم يؤدي النصف الثاني بسرعة .

سيد مختار، موسيقي من القاهرة، في سماعي بنجكاه .

الشريف محي الدين حيدر، في سماعي حجاز كار .

طاطبوس، عازف كان، في سماعي حسيني، والأفضل أن تُرقم الخانة الرابعة بدليل (٢/٤) كما يمكن أن تكون بترقيم (٢/٤) عدنان أبو الشامات (موسيقي معاصر من دمشق) في سماعي عجم، وهو مدوّن بطريقة عجم على نغمة اليكاه .  
محمود صبح (١٨٩٨-١٩٤١)، في سماعي حجاز كار .

سيد مختار ومحمد العقاد (الحفيد) اشترك هذان في تأليف سماعي من مقام جهارگاه، وهذه أوّل بادرة نلسمها بخصوص قطعة موسيقية مؤلفة من قبل شخصين عند العرب، ويوجد بشرف عند الأتراك مؤلف من قبل شخصين . وهو بشرف من مقام بنجكاه تأليف صالح دده وشفيق يوسف باشا . وفي سماعي جهارگاه المذكور وُضع دليل الخانة الرابعة بترقيم (٢/٤) ويقصدان من ذلك (الفالس) البطيء، وكان من الأوفق أن نكتب العلامات الموسيقية الواردة في لحن القسم الأول البطيء بشكل السوداء بدلاً من كتابتها بعلامة من ذات السن ويصبح المقاس بمقدار ست من علامات السوداء بدلاً من ست من ذات السن، ثم يأتي القسم الثاني السريع من الخانة المذكورة، وعندئذ لا لزوم لتغيير العلامات المدوّنة بها، وتبقى كما هي مدوّنة وبذلك يصبح أداء الخانة طبيعياً ومنسجماً  
أدهم، عازف سنتور، في سماعي صبا .

عرب زاده، في سماعي دلکش حاداران، وسمر اللحن يوافق (٢/٤) .

جورج فرح، موسيقي معاصر من بيروت، في سماعي راست .

واستعمل آخرون من المؤلفين إيقاع الثلاثي (٢/٤) بطريقة ثانية من طرده، وهي كما يلي :



دم      تك  
١      ٢      ٣

أي أنّ الزمن الثاني وهو سكوت قد أدمغ مع قيمة الزمن أو النبض الأول، الأمر الذي جعل لهذا الإيقاع شخصية أخرى. ويُسمى الإيقاع الثلاثي (٢) بأسماء كثيرة منها: دارج، والأعرج البطيء، وأعرج سماعي.

ومن المؤلفين الذين استعملوا الإيقاع على الطريقة التي ذكرناها، هم:  
جميل عويس، في سماعي نوأثر.

وبعض المؤلفين يدوّن الحانة الرابعة بإيقاع (٢):

دم      تك  
١      ٢      ٣

ولا فرق بذلك.

عبد الرحمن جبقي، من حلب، في سماعيه نكريز وحجاز.

محمد جبقي، من حلب، في سماعيه حجاز كار كردي وزنكلاه.

محمد الزبيكي، موسيقي معاصر من تونس، في سماعي بكاه.

محمد رجب، موسيقي معاصر من حلب، في سماعيه راست وكردى.

إسماعيل حقي (١٨٦٥—١٩٢٧)، في سماعيه نكريز وعجم كردي.

توفيق صباغ (١٨٩٢—١٩٦٤) في الحانة الرابعة وأيضاً في قسم من الحانة الخامسة من سماعي صبا، وفي سماعياته جهازكاه وحجاز كار كردي كما ذكرنا سابقاً.

عدنان ايلوش، موسيقي معاصر من دمشق، في سماعيه فوحفزا، ولامي (كردين).

وبعض الأتراك يسمّون الإيقاع السابق الذكر (أَوْجْ دِرْزْ بَلْك).

وكان يُعرف عند العرب قديماً باسم خفيف الرمل، كما أنّه يوجد إيقاعان آخران باسم خفيف الرمل وترقيمهما (١٢) والثاني (٦).

ويمكن أن يؤدي الدارج بالشكل التالي:

دم      تك      تك      تك  
١      ٢      ٣      ٤      ٥      ٦

وحداته هنا من ذوات السن، أي أن كل رقمن يساويان زمناً واحداً. ويُسمى بمراكش: المصرف، ويسمى في تونس: الطوق، ويسمى في قطر: صوت خليجي. كما أنّه يتفرّع من هذا الإيقاع إيقاعات كثيرة وأسماء متعددة لا مجال لتكررها هنا.

وما تقدم نذكر أنّ الإيقاع الثلاثي (٢) في الحانة الرابعة من السماعي يمكن أن يحمل شخصية (الفالس) أو شخصية الدارج الثلاثي أو شخصية المارش، والطريقة الأخيرة تختلف اختلافاً كبيراً عن الطريقة الأولى في الطابع والسر.

وقد استعمل الموسيقى اللبناني جورج فرح ايقاع الفالس بأكثر من شكل في سماعيه نهاوند وعجم عشرين .

ايقاع القُور المهندي ودليله (٧). يختار بعض المؤلفين هذا الايقاع لاستعماله في الخانة الرابعة من تأليف السماعي . وهو يتكون من سبع علامات من ذات السن أو ما يعادلها ، وهو كما يلي :

دم	تك	تك	دم	تك
١	٢	٣	٤	٥
٦	٧			

استعمله جميل بك بن توفيق في القسم الثاني من الخانة الرابعة في سماعي حجاز كار ، أما القسم الأول منها فهو من ايقاع سنكون سماعي (٨) .

واستعمله الموسيقى المعاصر محمد رجب من حلب في القسم الأول من الخانة الرابعة في سماعي مقام زنكلاه ، والقسم الثاني من الخانة المذكورة من ايقاع (٩) .

واستعمله نديم الدرويش من حلب (١٩٢٦ — ١٩٨٧) في بداية الخانة الرابعة من سماعي مقام حجاز كار كردي :  
والقسم الثاني منها هو بترقيم (١٠) وهو يساوي  $(١٠) = (٩ + ١)$  .

واستعمله مسعود بن جميل بك (١٩٠١ — ١٩٦٣) في الخانة الرابعة من سماعي نهاوند ، وابتدأ به من الزمن الرابع ، وأصبح شكل الايقاع كما يلي :

دم	تك	دم	تك	تك
١	٢	٣	٤	٥
٦	٧			

وهذا الايقاع يشبه ايقاع (الرمل) العربي القديم (١١) وهو كما يلي :

دم	تك	تك	تك	تك
١	٢	٣	٤	٥
٦	٧			

كما يقال له السامري ويؤدى هكذا :

دم	تك	تك	دم	تك
١	٢	٣	٤	٥
٦	٧			

وهناك ما ينوف عن عشرة ايقاعات تحمل الترقيم نفسه أو الدليل (١٢) ، وأيضاً ما ينوف عن ستة ايقاعات من دليل (١٣) :

ايقاع قاتا قوضي ودليله (١٤) يتكون من ثماني وحدات أو نبضات من ذات السن ، وقد استعمله محمد رجب في القسم الأول من الخانة الرابعة في سماعي جهازكاه ثم استبدله بايقاع (١٥) وأزنته كما يلي : / دم ، تك ، تك ، دم ، . ، تك ، . ، تك ، / وله عدة روايات ، والذي أوردناه هو الأصلح وهو من الايقاعات المركبة ومن الخطأ اعتباره من الايقاعات البسيطة .

وهناك ما ينوف عن عشرين ايقاعاً آخر تحمل الدليل أو الترقيم (١٦) ، كما يوجد ما ينوف عن عشرين ايقاعاً تحمل الدليل أو الترقيم (١٧) :

إيقاع الأقصاق ودليله (١٨) وهو يتكوّن من تسع علامات من ذات السن، وله عدة نماذج نختار منها ما يلي :

دم	تک	دم	تک	تک
١	٢	٣	٤	٥
٦	٧	٨	٩	

ولعازف القانون الشهير ابراهيم العريان (ت ١٩٤٨) سماعيان من مقام البياتي، استعمل في أحدهما في الخانة الرابعة إيقاع الأقصاق المذكور، ويؤدّي هنا بصورة سرّبة .

وعباس ججموم من القاهرة استعمله في سماعي مقام صبا .

وهناك ما ينوف عن أحد عشر إيقاعاً بترقيم أو دليل (١٨) وأيضاً ما ينوف عن خمسة إيقاعات من ترقيم (١٩)، إيقاع الغريب الثلاثي دليله (٢٠) وهو يتكوّن من تسع علامات من ذات السن، وهذا الإيقاع لا يعني وزن الأقصاق (٢١) الذي مرّ ذكره، بل هو إيقاع ثلاثي مركّب حسب الطرق العربية والتركيّة والغربيّة، والوحدة الزمنية فيه تتكوّن من ثلاث علامات من ذات السن أو ما يعادلها، وبذلك فهو مجموعه يشكّل ثلاثة أزنّة فقط، وهو كما يلي :

دم	تک	تک	تک	
١	٢	٣	٤	٥
٦	٧	٨	٩	
				٣
				٢
				١

استعمله أحمد باقر في الخانة الرابعة من سماعي مقام حجاز .

وقد استعمل نيقولاكي في الخانة الرابعة من سماعي شاه ناز، الإيقاع المُسمّى سماعي رقص وهو بترقيم (١٨) وهو بستّة أزنّة، وكل زمن يعادل قيمة سوداء ونصف، وهو بذلك لا يخرج عن كونه إيقاع يوروك سماعي أو سماعي دارج أو سنكين سماعي، ولكن يُلاحظ أن سير اللحن في هذه الخانة يتأخّر مع إيقاع بثلاثة أزنّة، وهذا بما دعا بعضهم إلى ترقيم الإيقاع المذكور بدليل (٢٢). وفي كتاب نخبة الألمان ورد دليل الخانة الرابعة في السماعي المذكور بترقيم (١٨)، ولكن سير اللحن ينطبق على ترقيم (٢٣).

واستعمل جميل بك في الخانة الرابعة إيقاعاً بترقيم (٢٤) وذلك في سماعي غير، ولكن السير في هذا اللحن ينطبق على إيقاع سماعي رقص ودليله (١٨) أي بستّة أزنّة، كل زمن فيه يتكوّن من قيمة علامة سوداء ونصف أو ما يعادلها .

وكان من الأفضل والواقع حسب السير الطبيعي في الإيقاع واللحن أن يدوّن بترقيم إيقاع سنكين سماعي (٢٥) أي بستّة أزنّة، كل زمن فيه يعادل قيمة سوداء، وقد نُشر فيما بعد بترقيم (٢٦).

وهذا المثال يمكن أن ينطبق أيضاً على الخانة الرابعة التي تحمل الترقيم (٢٧) من سماعي مقام بستة نكار، تأليف نعمان آغا .

إيقاع الجورجنتة العربي ودليله (٢٨) وهو يؤدّي بشكل سريع، ويمكن أن يُكتب الدليل بترقيم (٢٩). وشخصيته تشبه إيقاع سماعي أقصاق (٣٠) إلى حد كبير، والاختلاف بينهما هو في سرعة الأداء، ومن الأفضل تدوين هذا الإيقاع بترقيم أو دليل (٣١) وهو في الأصل هكذا، وإن الأمر الذي دعا بعض الموسيقيين إلى تدوينه بترقيم (٣٢) هو سرعة الأداء فقط .

وهناك ثلاثة أشكال لتدوين هذا الإيقاع نكتفي هنا بالطريقة الأساسية وهي كما يلي (١٨):

دم	تك	تك	دم	تك
١	٢	٣	٤	٥
٦	٧	٨	٩	١٠

وهو هنا يساوي عشر علامات من ذات السن أو ما يعادلها.

وقد استعمل مصطفى رضا (١٨٦٥ — ١٩٥٠) عازف القانون المشهور من القاهرة هذا الإيقاع في الخانة الرابعة من سماعي سوزناك.

إيقاع الموصول، يُرقم بدليل (١٨) وهو من ابتكار عازف الناي الأشهر عبد اللطيف النبكي من حلب (١٨٧٥ — ١٩٦٣) ولهذا الإيقاع شخصيته الخاصة وهو لا يشبه إيقاعي السماعي ثقيل والسماعي أنصاق، وهو يتكوّن مما يلي:

دم	تك	دم	تك	تك	دم	تك
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
٨	٩	١٠				

ويساوي عشر علامات من ذات السن أو ما يعادلها.

وقد استعمله واضعه في بداية الخانة الرابعة من سماعي مقام يياقي من تأليفه. وقد نُشر هذا السماعي لأول مرة في كتاب ألحان الموشحات (من كنوزنا) طُبِعَ في مدينة حلب عام ١٩٥٥، وفي اختص بقسم تدوين الألحان نديم الدرويش، واختص بالقسم الأدبي والتاريخي طبيب الأسنان فؤاد رجائي (ت ١٩٦٥) ثم نُشر السماعي المذكور في كُتب ثانية دون أن يرد القسم التابع لإيقاع (الموصول) المذكور. ثم انتقل المؤلف إلى قسم آخر في الخانة الرابعة وجعل إيقاعها من نوع الثاني السريع (بسرعة المارش) ودليله (١) ويُسمّى الوحدة الصغيرة، وهو كما يلي:

دم	تك
١	٢

كل واحدة منهما تعادل قيمة علامة سوداء ويُطلق على هذا الإيقاع في ليبيا اسم (السرير).

ولنتقل الآن إلى القسم الثاني من الإيقاع الثاني في الخانة الرابعة من سماعي يياقي. تأليف عبد اللطيف النبكي، فنجد أن سرّ لحنه يتماشى مع إيقاع رباعي سريع ودليله (٢) أكثر مما ينطبق على الإيقاع الثاني المذكور، والإيقاع الرباعي الذي نقصده هنا هو (الواحدة التامة) وهو كما يلي:

دم	تك
١	٢
٣	٤

وهو يتكوّن من أربع من علامات السوداء أو ما يعادلها، وينطبق اللحن أيضاً على إيقاع (الطيّلة) المُستعمل في ليبيا، وهو كما يلي:

دم	دم	دم
١	٢	٣
٤		

وهو مكوّن أيضاً مما يعادل أربع علامات السوداء .

وفي الإيقاعات العربيّة يوجد ما ينوف عن ثلاثة وعشرين إيقاعاً من ترقيم (٢). وأيضاً ما ينوف عن ثلاثين إيقاعاً من ترقيم (٤)، و ١٨ بترقيم (١٠) و ١٠ من ترقيم (٤) الخ ... وهذا ما يدل على غنى الموسيقى العربيّة في هذا المضمار .

وفي سماعي عجم تأليف عبد اللطيف النبكي المذكور ، وضع دليل الحانّة الرابعة بترقيم (٢) ولكن سير اللحن يتأشّى مع إيقاع (٤) . ثم يتأشّى بعد ذلك مع (٢) . وأخيراً يستبدل الإيقاع ويجعله من ميزان (٢) ولحن هذا الجزء الأخير مُقتبس من سماعي عجم عشرين تأليف اسكندر شلفون .

واستعمل مصطفى عبد العزيز من القاهرة إيقاع (١٢) . وهو إيقاع الغريب الرباعي ، ومجموعه يشكل أربعة أزمنة فقط ، وكان من الممكن أن يضع الدليل بترقيم (٤) ويستبدل الزمن المكوّن من ثلاثة من ذات السن ، بعلامة أو أكثر بقيمة سوداء .

وذاك شأن اسماعيل حقي بك (١٨٦٥ — ١٩٢٧) الذي استعمل إيقاع (١٢) في سماعيه راس ورواري على نمط الوضع الذي ذكرناه .

اسكندر شلفون (١٨٧٧ — ١٩٣٤) هو موسيقي لبناني عاش في القاهرة وتوفي في بيروت على أثر حادث مؤسف ، وقد استعمل إيقاع (٢) الثنائي بسرعة (مارش) في الحانّة الرابعة من سماعي نهاوند ، ونُشر هذا السماعي المُؤلف باسم (كردانس) وهو اسم مستعار لاسكندر شلفون ، وكان قد عبأ أيضاً بعض التقاسيم والمعنونات الموسيقية على أسطوانات شركة كولومبيا باسم اسكندر الكمنجاتي ، ولم يذكر كنيته . واستعمل إيقاع (٢) في الحانّة الرابعة من سماعي سوزناك ولكن سير اللحن يتفق تماماً مع إيقاع (٤) .

اسكندر نانو ، استعمل إيقاع (٢) في الحانّة الرابعة من سماعي صبا .

محمد القصبيجي (١٨٩٢ — ١٩٦٦) الملحن الشهير من القاهرة ، استعمل إيقاع (٤) في الحانّة الرابعة من سماعي راس .

جورج فرح ، من بيروت استعمل إيقاع (٢) في الحانّة الرابعة من سماعي ياني وأيضاً من سماعي جهاركا . اسماعيل حقي بك ، استعمل إيقاع (١٠) في الحانّة الرابعة من سماعي يوسليك ، ويجب أن تؤدّى بصورة سريعة ، وهي من إيقاع أقصاق .

محمد عبد الكريم (١٩٠٥ — ١٩٨٩) ، أمير البرق ، استعمل في الحانّة الرابعة من سماعي مقام نهاوند إيقاع (٢) بطريقة المارش السريعة ، كما أنه استخدم إيقاع (٢) / دم ، تك ، تك / في النصف الثاني من التسليم في السماعي المذكور . وهذا عمل لا مثيل له من قبل .

عباس يونس ، موسيقي من مصر العربيّة استعمل في الحانّة الرابعة من سماعي حجاز كار كردي إيقاع (٢) وذلك في النصف الأول من الحانّة المذكورة . ثم بدّل الإيقاع إلى (٢) .

محمد عبد الوهاب (١٨٩٦ — ) ، استعمل الإيقاع الثنائي السريع (٢) في الحانّة الرابعة من سماعي فرحفا . أمين آغا (١٧٥٠ — ١٨١٤) ، عازف ناي ، استعمل في الحانّة الثانية من سماعي عجم عشرين إيقاع سنكين سماعي بترقيم (٢) ، ثم عاد في الحانّة الثالثة إلى إيقاع (١٠) . ووضع إيقاع (٢) في الحانّة الرابعة . وهذا يوافق السماعي الدارج ، أو الجورجنة القديم التركي ، أمّا إذا عُرف لحن الحانّة الرابعة بصورة سريعة فإن السير به حيثضد يوافق إيقاع (٤) .

يُجْأ لتغير الإيقاع أو استبداله بإيقاعات أخرى في الحانة الرابعة من السماعيات بقصد التنوع والتلون بأحان هذه الصيغة ولجلب الانتباه أكثر وأكثر عند السماع ، ونظراً دائماً أن أحيان هذه الحانة تحتوي على الرشاقة والخفة والحيوية والحركة السريعة والنشطة في تتابع الأصوات ، الأمر الذي يعمل على تجديد الواقع الطيب والتأثير الحسن لدى المستمع .

وتستخدم الإيقاعات في الحانة الرابعة من السماعي من الفصيلة المركبة كما ذكرنا . كما تُستخدم الإيقاعات التي هي من الفصيلة البسيطة ولكن في حدود ضيقة مثل (١) الثاني و(٢) الرابعي .

ما هي أوجه الاختلاف بين صيغتي الشرف والسماعي ؟ .

الشرف يوزن غالباً على إيقاعات من الفصيلة البسيطة ، ونادراً ما يوزن على إيقاعات من الفصيلة المركبة . أما السماعي فإنه يوزن دائماً على الإيقاع المركب ، أمثال : سماعي ثقيل ، أو سماعي أنصاف ، أو سماعي دراج . وإن الأجزاء التي تتكوّن منها صيغة السماعي تكون أقصر مما هي عليه في الشرف . وتتكوّن الحانة في السماعي عادة من أربعة أطقم إيقاعية ، وقد تصل أحياناً إلى خمسة أو ستة أطقم .

والسليم يتكوّن من أربعة أطقم إيقاعية في الحالات العادية ، وقد يزيد عن ذلك حيناً يزداد عدد أطقم الحانة ، كما أنه يمكن له أن يكفي بأربعة منها حتى في حالات وقوع الزيادة المذكورة .

وبما أنّ خانات السماعي تكون عادة أقصر من خانات الشرف ، فلا يمكن إفساح المجال للمؤلف لإظهار أفكار لحنية طويلة أو متعددة ضمن الحانة الواحدة ، لذلك نرى أن المؤلفين يعمدون دائماً إلى وضع جمل لحنية قصيرة أو مختصرة . وسرعان ما يتخلصون منها ويلجأون إلى انتهائها كي لا يطول الأمر بها ، لأن المجال هنا لا يسمح بالإطالة .

ويمكن لصيغة الشرف بمجالها اللحني الواسع تثبيت سيطرة المقام المُلحّنة منه أكثر مما هي عليه في صيغة السماعي ، مع أن الصيغتين جميلتان ، وكل واحدة منهما متممة للأخرى .

مما تقدّم ، يتبيّن للقارئ ما لصيغة السماعي من أهمية في التأليف الموسيقي العربي ، ومقدار التنوع في إيقاعات هذه الصيغة المتطورة ، وخاصة ما كان يصعد الحانة الرابعة التي هي بمثابة التوجع الرائع للسماعي ، وقد استعرضنا أممها أهم المؤلفين الموسيقيين الذين وضعوا أحياناً موفقة وجميلة من صيغة السماعي .



سيد درويش



داود حسني



جميل عويس

زكريا محمد



عبد الفتاح صبري





عبد الحامولي



ابراهيم القباني



محمد عبد الكريم

اسكندر شلقون



سامي الشوا





قسم الشؤون الموسيقية

# موسيقا استقبال نائين محرم عجاو ١٩٤٧/٦/١٥

*Allargo* (♩ = 112)

*Allargo* (♩ = 112)

*Rit.*

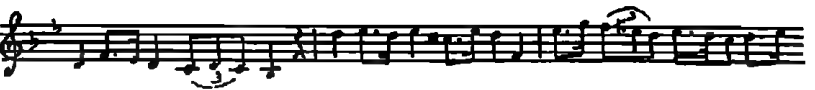
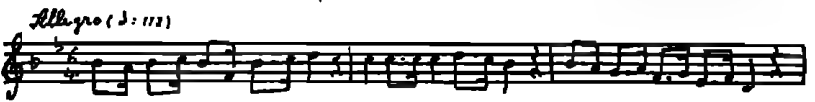
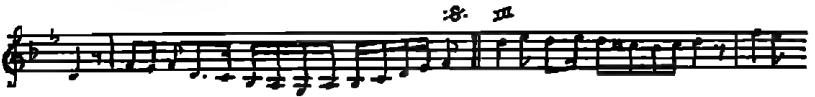
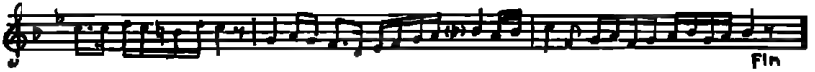
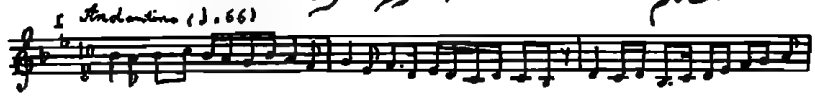
*Fin*

موسيقا استقبال تاليف محمود مجازي ١٩٤٧/١/١٥



# اسکندر الشفوي

سماعی عجم



يا فؤادي ليه بتعشق مقام عجم  
ألحان سيد درويش

المذهب

الحبيب قاسي علّيه	يا فؤادي ليه بتعشق
أنا صابر غ الأيّّة	قلبه ظالم لم يشفق
يفرحهم عذالي فوّه	خائف أشكّي من صدوده

الدور

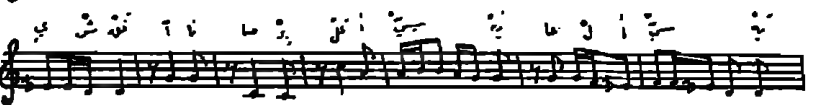
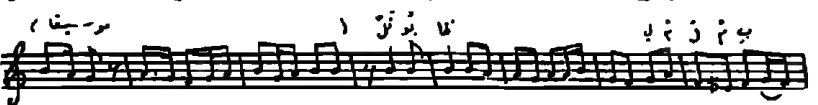
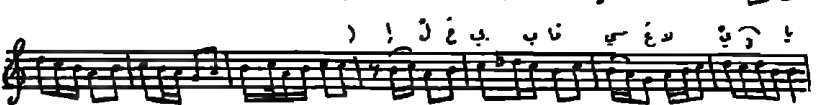
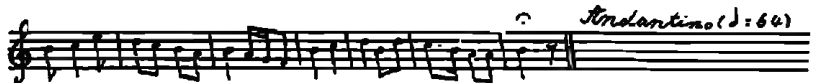
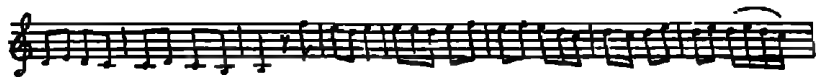
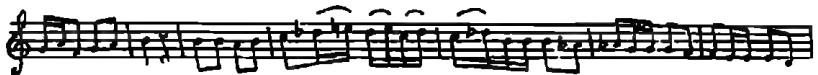
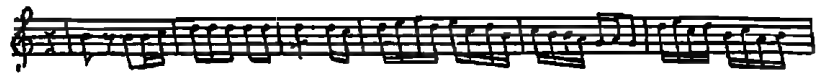
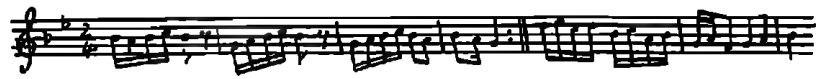
يكفّي تيك والدلال	يا حبيبي جد بنظرة
امتى افرح بالوصول	من بعداك داب فؤادي
اني منم بالجمال	قلبي حبك وأنت عارف

# دور یا قوادی لیه بتعشق

اڅو سېرور درې

مقدمه موسیقیه (1 = 72) Moderato

مقام عجم

















سماعی بسنه نثار جمیل عویس Andantino (♩ = 68)

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). The tempo is marked 'Andantino' with a metronome indication of 68 quarter notes per minute. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 11 staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains the first measure, which starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The third staff has a repeat sign and a first ending bracket. The fourth staff continues the melody. The fifth staff has a second ending bracket and a 'Fin' marking. The sixth staff continues the melody. The seventh staff has a third ending bracket and a 'III' marking. The eighth staff continues the melody. The ninth staff has a fourth ending bracket and a 'IV' marking. The tenth staff continues the melody. The eleventh staff continues the melody. The score ends with a double bar line.

# نغمه سماوی بحیرن عربی



سماعي راحة لفردوس نموده ۱۹۳۶ محمد عجمان

Andante (♩ = 60)

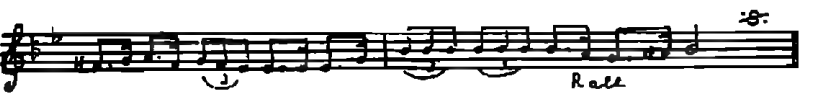
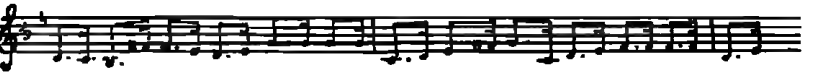
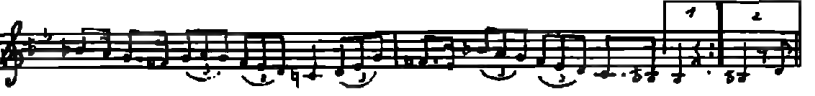
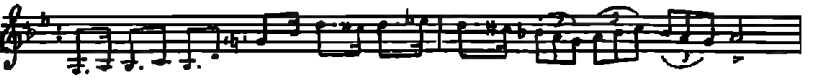
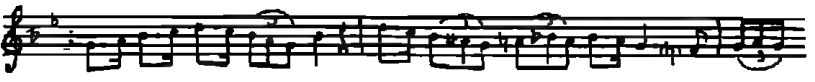
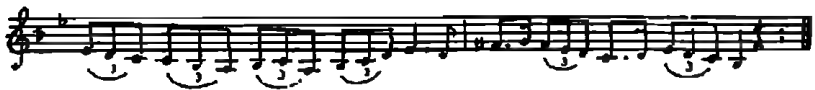
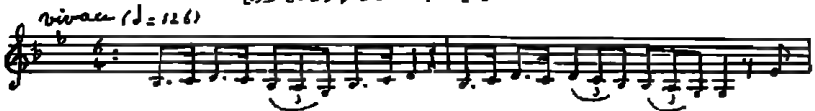
I

II

III

بسم الله الرحمن الرحيم

# نَمَّة سَمَائِي رَاحَةُ الْأَرْوَاحِ مَحْمُودِ عَمَّان





دور مقام راحة الأرواح  
كلمات أحمد عطية الألفي  
أخانا زكريا أحمد

المذهب

إنت فاهم قلبي تاني يرقِّ لك  
كان زمان تكذب عليّ واصدقك  
أبدأ يا روحي لو عملت المستحيل  
أما اليومين دول مستحيل حبك يخيب

الدور

ليه يا قاسي يندلّ قلبي  
ليه تآلم  
إنت ناسي ذكر حبي  
وإنّ روحي  
وانت عالم أنو عاش العمر  
وأنت عارف أنّي عبدك  
الصّبّ هايم  
ملك بكدك  
من أجلك ذليل

الحان: زكريا احمد  
مقام: راحة الارواح

کلمات احمدیۃ الیغی دور  
انت فاهم

1. Indantino ( $\Delta = 66$ )

[illegible][illegible]

قَسَمْتُ لَكُمْ تِلْكَ الْأَمْثَالَ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ (٢٠)

قَسَمْتُ لَكُمْ تِلْكَ الْأَمْثَالَ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ (٢٠)

مرسبام ۳



*(Musical notation continues)*

جی شمس (موسسینا) و (دد) چن برن م م آ آ آ

موت تفسد (د) ن ه ب ن ا ن موت تفسد

ب. ف. ي. ج. ز. ع. ن.

(موسيقا البدو فتاة زعم البدو)

A musical score for a piece titled '(موسيقا البدو فتاة زعم البدو)'. The notation is on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures, including some with triplets indicated by a '3' over a bracket. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests.

ما شَرَّ بَرٍّ ذُو نُوْرٍ  
فَدُوْرٍ لِّبَرٍّ ذُو نُوْرٍ  
يَا (بِرٍّ)

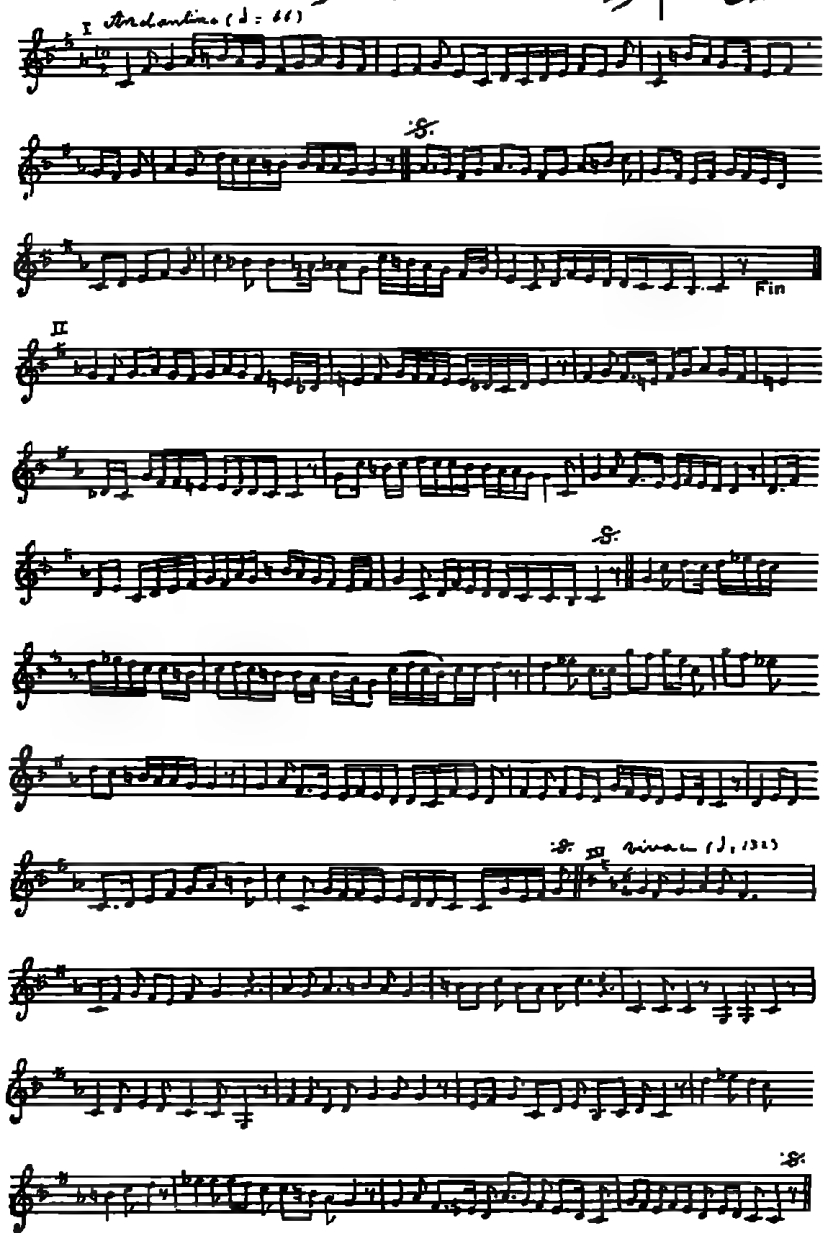




4  
 انت فاهم (در سبنا) اوله نيت ني ن (در سبنا) اوله نيت ني ن (در سبنا) اوله نيت ني ن  
 (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن  
 ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن  
 ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن  
 ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن  
 ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن (دره) اوله نيت ني ن

سماعی مقام سوزناک      اسکندر شلفون

Andalucía (I = 66)



9. Review (1, 132)

Andantino (♩ = 66)

# بشرف مقام راست سایی الشوا

A musical score for a piece titled "بشرف مقام راست سایی الشوا" (Bashraf-e Maqam-e Rast Saei) by Shawa. The tempo is marked "Andantino" with a quarter note equal to 66 beats per minute (♩ = 66). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is written on 12 staves. It begins with a first ending bracket (I) and a repeat sign. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout the piece. A second ending bracket (II) appears on the 10th staff, followed by a "fin" marking. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

نمّه بشرف ساری السوا





# سرای مقام راست اسکندر شلفون

I (J.: 72)

II

III

III (J.: 60)

سماعی مقام راست نالیف محمد عثمان ایلول ۱۹۷۳

*Andante* (♩ = 60)

التر (بصورت صول)

The musical score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 12 staves, divided into three sections: I (staves 1-4), II (staves 5-8), and III (staves 9-12). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked as *Andante* (♩ = 60). The score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 12 staves, divided into three sections: I (staves 1-4), II (staves 5-8), and III (staves 9-12). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

# نایع سماعی راست



دور مقام راست وسازگار  
كلمات اسماعيل صبري أو محمود صادق  
ألحان ابراهيم القبانى

المذهب

والعيون على شان تراك	الفرّاد غلّسوق لحبك
والملوك تطلب رضاك	والنفوس تحيا بقربك
إشف صبك من لك	راج رنك رق قلبك

الدور

والقمر محبوب ضياك	الجمال منسوب لشكلك
وأنت في باهى علاك	مين يطول في الملك وصلك
مين يليق لك . في سماك	مين يماثلك . مين يعادللك

## الحان، ابراهيم القباني

مقام راست  
موسینا  $d=100$ !

کلمات: اسماعیل صہری الفولاد مخلوق لطیف و دور

















# مسایعی مقام نهاوند خالده ابو النصر

*I Andante (♩ = 60)*

*II*

*III*

*Tutti*

*Fin*

# سماعی مقام نھارند محمد عبد الکریم

*Andante* (♩ = 68)

**I**

**II**

**III**

**IV**

**V** *Allargo*

**VI**

**VII**

**VIII**

**IX**

**X**

**Fin**

سماعی مقام نوازند نیسان ۱۹۴۶ محمد عجمان (♩ = 70)

The musical score is written on 12 staves in a single system. It features a melodic line with various ornaments and a steady accompaniment. The notation includes treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of quarter note = 70. The score is divided into sections by Roman numerals I, II, and III. The final section ends with a double bar line and a repeat sign.

# تَرَنَمِ سَمَاعِی نِهَادِنْد

## محمود عجمان

2 (♩. = 72)

The musical score is written on 11 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/4. A tempo marking of 72 beats per minute is indicated. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with ornaments (trills or grace notes) indicated by small '7' symbols. The score concludes with a double bar line and a final note. The last two staves are marked with 'Lekhan Nafis' (Lekhan-e-Nafis), indicating a more refined or delicate section of the piece.

# نمّۀ سماعی نهاوند      محمود عجمان

3

(♩. = 80)

R. 11



# نمّۀ سماعی نهاروند محمود عجمان

4

تصویر مصدقۀ الهیة حسن خراسانی

در اشعار بهار

Molagiz 54

دور مقام نهاوند  
كلمات أحمد عاشور  
ألحان داوود حسني

المذهب

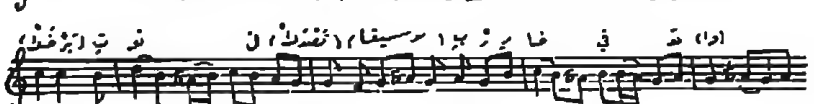
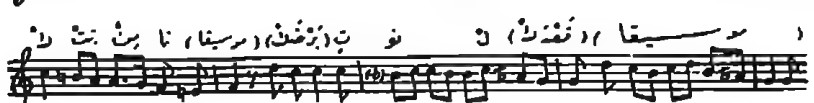
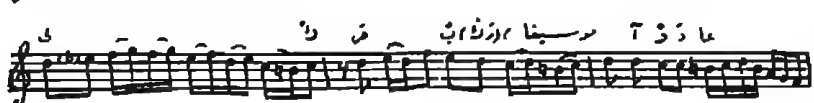
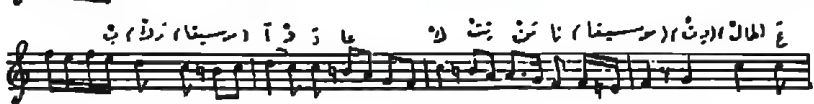
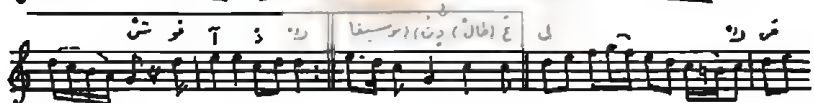
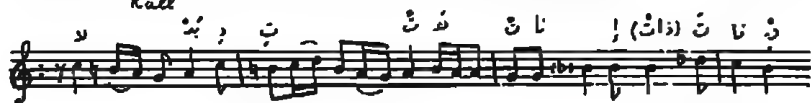
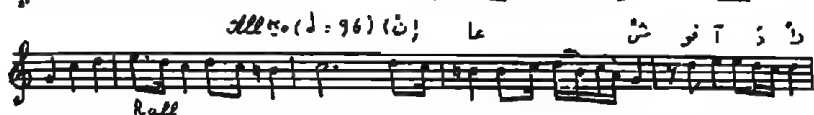
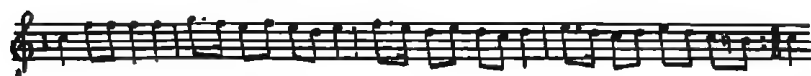
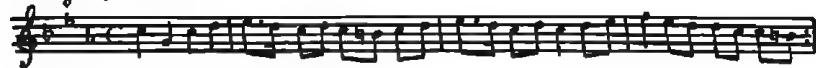
إن عاش فؤادك لا بد تنهَى  
وان طال عليك صبرك أو دعاك تتمنى  
إذا اتفق بالروح الحبيب وصفاك  
برضك تنول قصدك بالرضا في هواك  
واللي يعيش بالدنيا يشوف أهوال  
بس انت يا قلبي لك كده أحوال

\* \* \*

الدور

يا ناس غرامي كل يوم يزيد  
والقلب نارو كمان بتقيد  
ما اقدرش احوش عن دموعي  
جيبني ليه يرضي ولوعي  
يزيد في أساه وأنا برضى هواه  
من بعده يكفاني خضوعي

دور مقام نهاوند گمان درخاور لیلین وارو و موسیقی از عاشق فولاد ۱  
 Allegro (♩ = 112)



تایید و در افغانی قتل و

2

(وا) (اُف) (موسيقا) (بشون) (وان) (ف) آ (بشون) (دُنیا) ،

١٠

نَعْنَعُ      بِ ل ن      ه      يَاتِ سِنِّ بَسِي      بِ غُلْ      يَاتِ سِنِّ بَسِي

موسیٰ، والد، (اف) (رکھ)

(۱۱) غُ مَی

1 1 1

نام و نام خانوادگی: \_\_\_\_\_ (تاریخ) \_\_\_\_\_ به نام \_\_\_\_\_ (کد ملی) \_\_\_\_\_

مِسْخَامٌ مِی مَرْدُ مَن شَرُّ حَرُّ اُ (دُرُش) دَرْدِ مَانِشِ عَرِّ اُ (دُرُش)

غ (تاسم) با )

پرو (موسیقیا، جوم) لو ن وک (موسیقیا، نرینه) بی م یو ل و ک (موسیقیا، مپ (در)

ي م د ن ع ش ح د ا (رُش) م د

يعني ل ن ه د (مرساة) ي (را) غ (تاسية) يا )

ب (موسینام) (یونم) ل (نکل) (موسینام) (یونم) ب (موسینام) (یونم)

مو دُنْ غ شِ مو (زشت) نَوَه دُ

نائب وزیر اطلاعاتی خداداد

3

موسینا ) عب

۱۰ غ (ناشہ) یا )



آذرشهنه سازد زبیر برباب (بودم) لیلا زبیر

موسيقا عي مودن نج شين (نورث وادي)

مودُنْ عَشْ عَرْدَنْ مَرَسِيْنَا مَرَسِيْنَا  


(ای) بیست و سیستم ن ماز (رو) تا بیون نه لاد ده آ

ساز (ره) نا بقیون ز

Handwritten musical notation on a staff, featuring the lyrics "ما" (Ma) and "موسيقيا" (Musically).

پادشاهم یو بون د ب اراغ (ناش) باد

عی سو د ن ع ش م ا (آهسته) ما د (زیاد)

مور (دوش نونا) موسیفا

شیر (از شیر) نه ما  
موسیقی می  
بودن شیر

(برخی) لادن دُشوی (م) غُناش، بار  
 سوسنای می  
 میو دُن غ







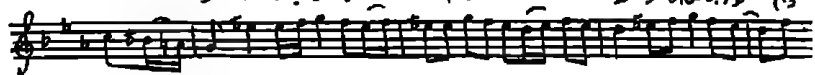




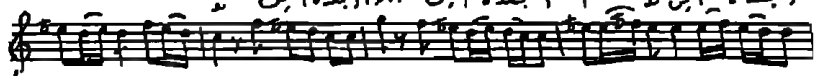
نایب وزیر اعلیٰ خٹک

8

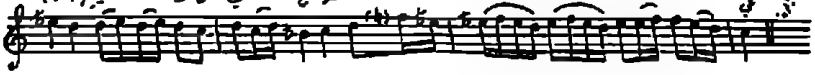
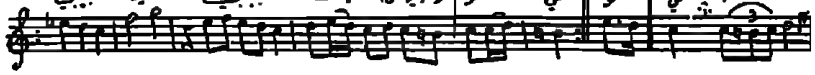
(۱۲) تو (برضی) نا و نه



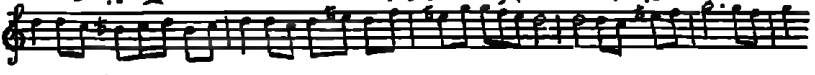
(بُئْسَ = بُئِ مِنْ فَعْلٍ آ، بُنْتُ، بِنْتِي، ابْنٌ، ابْنَتُهُ، ابْنَانِ، ابْنَاتُهُ، ابْنَانِ، ابْنَاتُهُ)



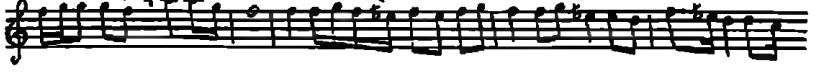
مِنْهُ يَخْرُجُ فِي نَارِ الْآدَمِ

[illegible]

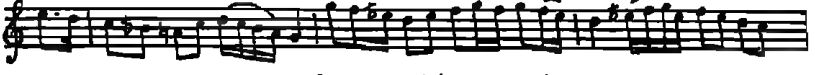
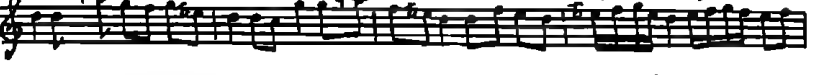
ذ ز ي ي ن ذ سا ا في ذ آ ذ ز ي ي ن ذ



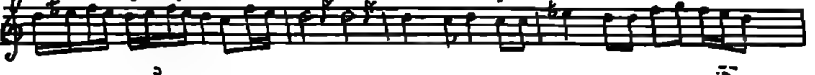
وای تو (برضی) نا دند سا آ فی د



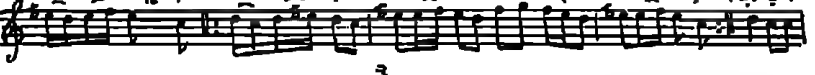
(رام) نَهْ فَانُ نَافَانَا وَفَ آفَ

[illegible]

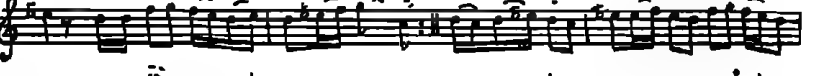
وَمَا رُبُّنَا وَ (سافر) اُفِي اِيْرَبْدَه



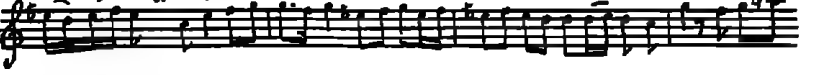
اَللّٰهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلٰى اَمِيْرِ الْمُؤْمِنِيْنَ اَبِي عَبْدِ اللهِ



فَعَلِمَ أَنْ يَخْلُقَ مَا يَشَاءُ فَنَزَلَ فِي الْعِزَّةِ الْمَذْلُومِينَ



اَیْرِبْیَه (دانه) تَه (برخی) تا وَ تَه سا اَیْزِبْیَه (دانه) (وا)





سماعی نکریز آزار ۱۹۶۰ محمد عجمان

The musical score is written on 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings marked with '1' and '2'. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: I, II, III, and IV. The final section ends with a 'Fin' marking. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.



محمود عجمان

نقمة سماي نكر نيز

3

2

Rall

دور مقام نواثر  
ألحان داوود حسني

المذهب

قوام حبيبي أهوى اعتداله	يحكم بحسنه حتى الشريعة
إن كنت تبه ودلاله	دا له محاسن في الناس بديعة

الدور

يا قلب حبك كان لك مقدر	وواصل محبتك عليك تعذر
هو أنا اشكيت من شيء شويه	دا حبي حقه يرضى علي





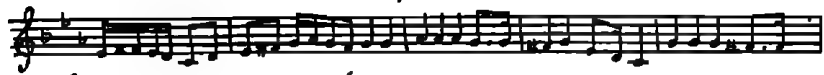
قوام حبیبی اُھوی اعنزالہ

[illegible]

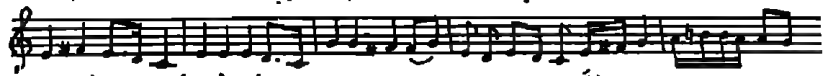
# قوام حبیبی

3

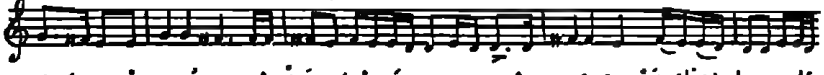
نعلی یا (رسبتا) مُبْتَدِ نعلی یا



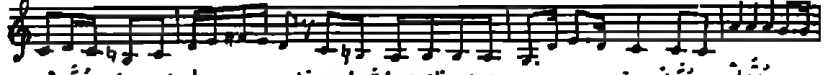
یا بَدِیْ قَد (رسبتا) نعلی یا بَدِیْ قَد (رسبتا) مُبْتَدِ



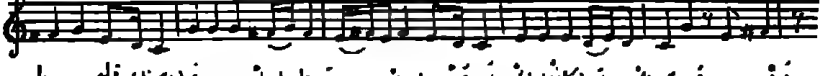
قَدِ بَدِیْ ن (کام) مُبْتَدِ نَز دَدِ قَدِ بَدِیْ ن (کام) مُبْتَدِ نَز نعلی



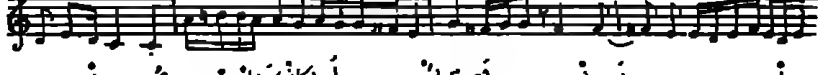
نعلی یا (رسبتا) اَدْرِ دَدِ بَدِیْ نَز ن (کام) مُبْتَدِ نَز نَز



مُبْتَدِ نَعْلُ نعلی یا (رسبتا) اَدْرِ نعلی یا (رسبتا) مُبْتَدِ



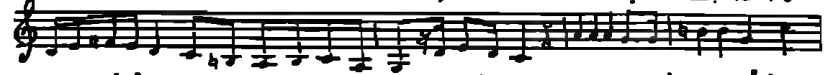
دَدِ قَدِ بَدِیْ ن (کام) مُبْتَدِ بَدِیْ قَدِ بَدِیْ قَد (رسبتا) نعلی یا



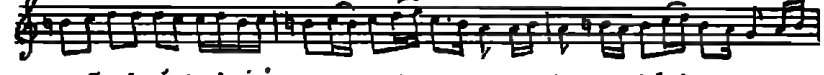
نَز دَدِ قَدِ بَدِیْ ن (کام) مُبْتَدِ نَز نَز



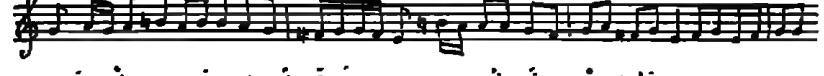
ن (کام) مُبْتَدِ نعلی یا (دَر) دَدِ بَدِیْ نَز ن (کام) مُبْتَدِ نَز



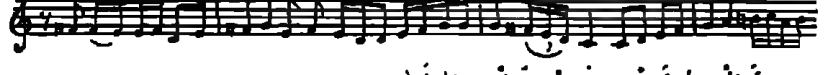
رسبتا مُبْتَدِ نَز آ (رسبتا) مُبْتَدِ نَز نَز نَز دَدِ قَدِ بَدِیْ



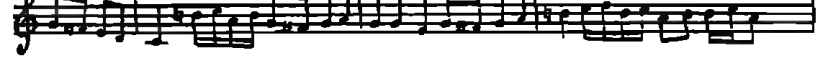
نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز



رسبتا نَز دَدِ نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز



نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز نَز



قوام حبيبي

سِينَم يَا بِي وَجْهِيْ بِيْ سِيْثَن (تاشي) وَ هُوَ دُ (ماد)

تَدُلُّ عَلَيَّ بِحَبِيبٍ مُنْ عَابِدٍ ۱

موسيقا

نُ كَسِبْتَ الْإِسْمَ اسْمِي (اِسْمُكَ كَسِبْتَ شَيْءًا وَ كَسِبْتُ شَيْءًا) ذُ (عَارِ)

موسیقیام با بی      و شی ا ش ن م (موسیقی)      شی

قلب يا مُنِيرُ (موسيقا) دُرُ نَ آ

لا انا جئت بل قد ارسلتني (موسى)

لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لِمَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ لَاحِقٌ لَهُ يَوْمَ الدِّينِ هُوَ الْغَنِيُّ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ





# قوام حبيبي

7

کَت (الشهر) نا ا دَه (الرم) باي د شبا

نَش دَه (الرم) باي د شبا

نا يا خا ريدَه غوي بين د باي د شبا و شبا و شبا بين سبت

کَت (الشهر) نا ا دَه (الرم) باي د غ ش

آ د آ باي د شبا و شبا و شبا بين

آ آ آ

د باي د شبا و شبا بين سبت شبا و د (مرسبنا) د آ

مَعَد بين د شبا نا باخا بين د غ باي د

باي د غ شبا نا باخا بين

# سمای مقام مجازکار اسکندرشلفون

I Andantino (♩. 66)

II

III

IV

(♩. = 88)

دور كنت فين والحب فين مقام حجاز كار

كلمات محمد الدرويش

ألحان عبده الحامولي

## المذهب

لم يفارق لحظ عين  
ونــــا يحاسيك  
غير سيوف الحاجبين

كنت فين والحب فين  
يا فؤادي حسبك  
كم نبال فيك من غزال

## الدور

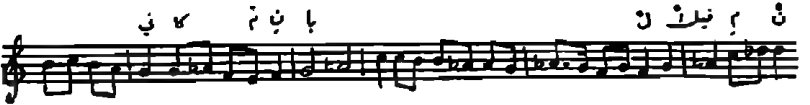
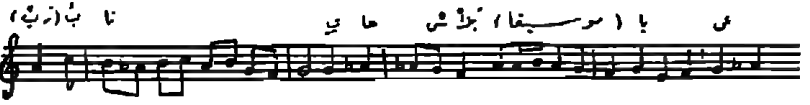
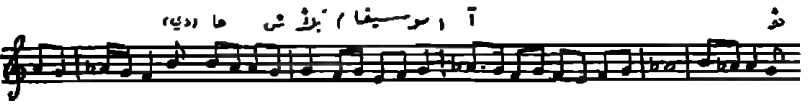
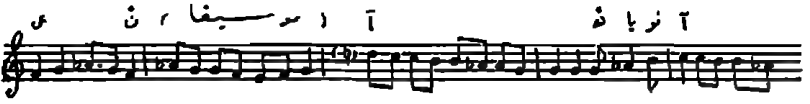
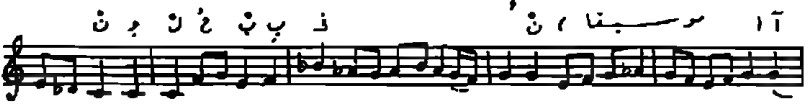
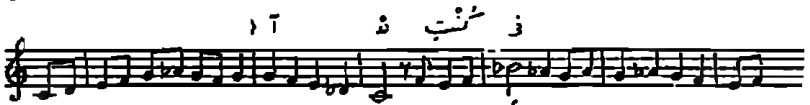
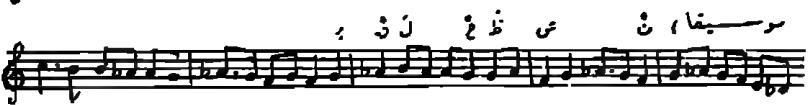
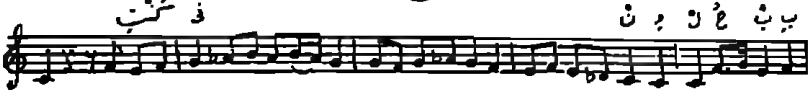
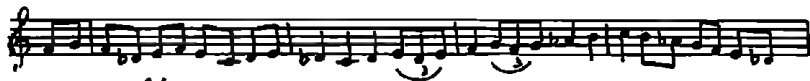
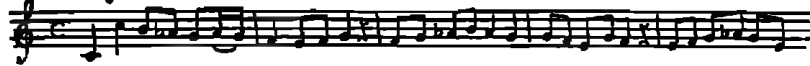
والفؤاد منه جريح  
تركه مش ماكن  
خلّي عقلي يستريح

الموى يستقم صحيح  
اعرفه لكــــن  
يا نصوح فضك وروح



دور کنت نین و الج نین کلمات محمدرضا علی خان حمده (الکوفی) منم مجاز کار ۱

Allargando (♩ = 104)







# دور کنتین

پش ۱ سو سبغا ۱ غ می خد تم به پش ۴ نی

و ۱ سو سبغا ۱ (دو) حان ج می خد بتم

سبغا ۱ غ (ری) ج نو پش ۳ آ نو

بشیم (دو) خ ز ج می خد ۱

(ری) ج نو پش ۳ آ نو (پش) (آفر) ۲

سو سبغا ۱ ج

نی ۱ یا (دو) خ جن (ری) ج نو پش ۳ آ نو (پش)

می خد تم به پش ۱ سو سبغا ۱ غ می خد رتم پش

می خد تم به پش ۱ سو سبغا ۱ (دو) خ جن

رتم به پش ۱ سو سبغا ۱ ج

۱ سو سبغا ۱ غ می خد تم به پش ۱ سو سبغا ۱ غ می خد

بی ۱ یا (دو) خ جن می خد می خد می خد تم به پش



دور کنس فی

6

i

آ فون د

آ نو ن ۴  
(ریا) غ نو بن (توسینا)  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۵  
آ نو ن ۶  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۷  
نو بن نو بن آ نو بن غ  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۸  
بن نو بن آ نو بن غ  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۹  
نو بن آ نو بن غ  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۱۰  
غ ریا غ نو بن آ نو بن غ  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۱۱  
غ (ریا) غ نو بن آ نو بن غ  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۱۲  
غ ریا غ نو بن آ نو بن غ  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۱۳  
نو بن آ نو بن غ  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۱۴  
نو بن آ نو بن غ  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۱۵  
نو بن غ (ریا) غ نو بن آ نو بن غ  
(ریا) غ نو بن (توسینا) ۱۶



دور کنن فن

8

[illegible]



سجای تمام مجاز کار نالیف محمد جان نسان ۱۹۷۸

*Adagio* (♩=60)

The musical score is written on ten staves of five-line music paper. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'Adagio' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'dolce' (dolce). There are also section markers 'II' and 'III' and a 'FIN' marking. The score is written in a fluid, handwritten style with some corrections and slurs.

# نابغ سہابی مجاز کار

II (♩ = 70)

The musical score is written on 12 staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as II (♩ = 70). The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano), and some phrasing slurs. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

دور مقام حجاز كار  
كلمات المفتي الأسبق الشيخ عبد الرحمن فراعة  
ألحان عبده الحامولي

المذهب

الله يصون دولة حنك	على الدوام من غمر زوال
ويصون فؤادي من تملك	ماضي الحسام من غمر قتال

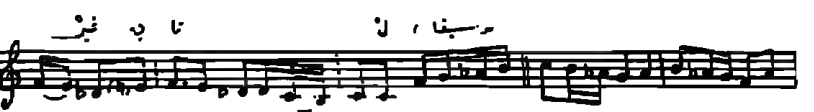
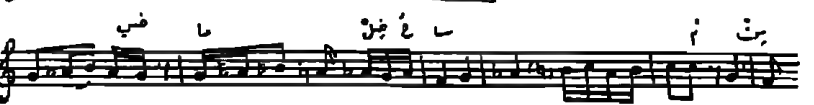
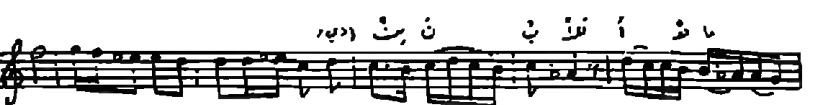
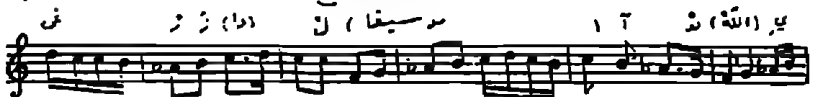
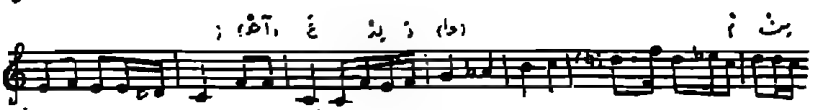
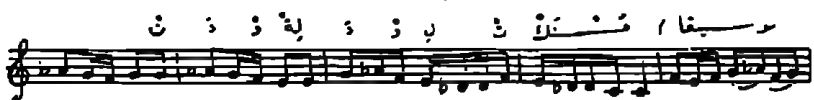
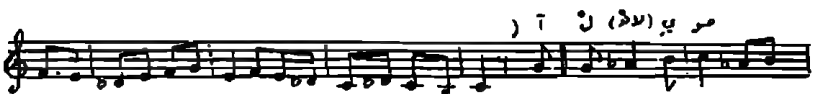
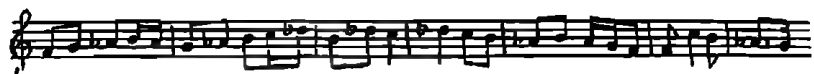
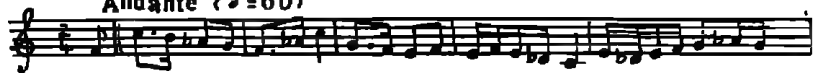
\* \* \*

الدور

اشكي لمن غمرك حنك	أنا العليل وانت الطبيب
اسمع وداهني بقرنك	واصنع جميل ايماك اطيب

دور، الیہ صون دوز، عسک کلمات (الجنہ عبد اللہ بن زبیر) الحان حمید الہی مقام مجاز کار

Andante (♩=60)







دور الیوم

[illegible]

دور: (الدرجہ)

[illegible]







دور مقام حجاز كار

كلمات محمد الدريش

أخاڤ ابراهيم القباني

## المذهب

أصلح فؤادي وكاد الأعادي  
إن كان هواي على مرادي  
من كل عادي غيرك يبينه

الصلح بيني وبين مليكي  
مال العذول دا هو شريكي  
وطنك فؤادي لازم تصونه

★ ★ ★

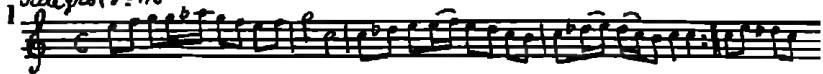
## الدور

ويكون حبيبك في الطبع مثلك  
قربك حياتي تعيش حياتك  
وادي شكيت لك واعمل بأصلك

عشقك فؤادي إن شا الله تمنق  
رفقك وعطفك للصب أوفق  
الحب ذاتي في حسن ذاتك

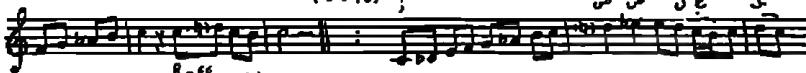
دور (الحمد لله) وبنی علی

Allegro (♩) = 116'



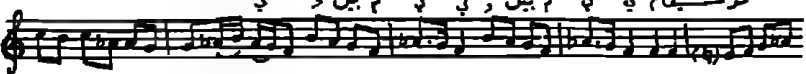
(J = 76)

و ع ن م ض



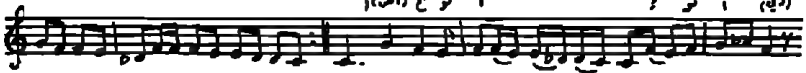
Raff...

موسىٰ قام ڪي ٻي ۾ بين ڏسڻ ٻي ۾ بين ڏي

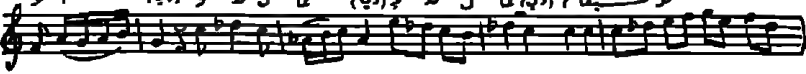


آ نو فح (اخذ)

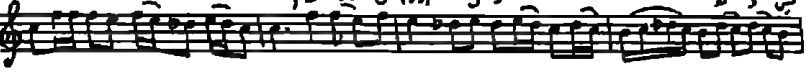
(دیه) ۶ نفر ۱



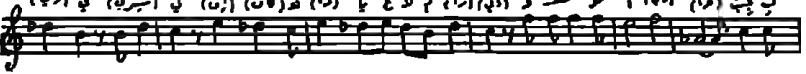
مرسبقا (دې) عا ن شته م (دې) عا ن شته و (دې) آ نو



شيء دَنُّهُ دَنًّا



بَنِي إِسْرَءِیْلَ (۷) نُوْزِلَتْ ذَا (دہ)، اِذَا، مُنَّ لَدُنْ جَا (جاء)، هُوَ (كان)، (اِنَّ) كَلٰی (اشرب)، کَلٰی (اربا)



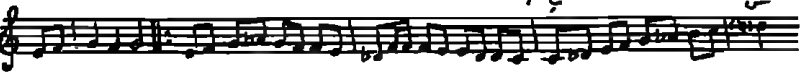
موسيقيا) نو هي بي (غيرك) (غيرك) (دلي)

تو هو



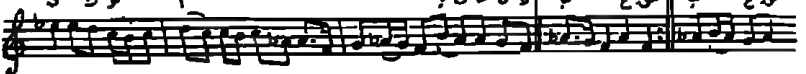
منی

١٤



شماره ۱	شماره ۲	شماره ۳	شماره ۴	شماره ۵	شماره ۶	شماره ۷	شماره ۸	شماره ۹	شماره ۱۰	شماره ۱۱	شماره ۱۲	شماره ۱۳	شماره ۱۴	شماره ۱۵	شماره ۱۶	شماره ۱۷	شماره ۱۸	شماره ۱۹	شماره ۲۰	شماره ۲۱	شماره ۲۲	شماره ۲۳	شماره ۲۴	شماره ۲۵	شماره ۲۶	شماره ۲۷	شماره ۲۸	شماره ۲۹	شماره ۳۰	شماره ۳۱	شماره ۳۲	شماره ۳۳	شماره ۳۴	شماره ۳۵	شماره ۳۶	شماره ۳۷	شماره ۳۸	شماره ۳۹	شماره ۴۰	شماره ۴۱	شماره ۴۲	شماره ۴۳	شماره ۴۴	شماره ۴۵	شماره ۴۶	شماره ۴۷	شماره ۴۸	شماره ۴۹	شماره ۵۰	شماره ۵۱	شماره ۵۲	شماره ۵۳	شماره ۵۴	شماره ۵۵	شماره ۵۶	شماره ۵۷	شماره ۵۸	شماره ۵۹	شماره ۶۰	شماره ۶۱	شماره ۶۲	شماره ۶۳	شماره ۶۴	شماره ۶۵	شماره ۶۶	شماره ۶۷	شماره ۶۸	شماره ۶۹	شماره ۷۰	شماره ۷۱	شماره ۷۲	شماره ۷۳	شماره ۷۴	شماره ۷۵	شماره ۷۶	شماره ۷۷	شماره ۷۸	شماره ۷۹	شماره ۸۰	شماره ۸۱	شماره ۸۲	شماره ۸۳	شماره ۸۴	شماره ۸۵	شماره ۸۶	شماره ۸۷	شماره ۸۸	شماره ۸۹	شماره ۹۰	شماره ۹۱	شماره ۹۲	شماره ۹۳	شماره ۹۴	شماره ۹۵	شماره ۹۶	شماره ۹۷	شماره ۹۸	شماره ۹۹	شماره ۱۰۰
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------

٦ نُورًا وَ



نامہ الصلحہ بینین و بین ملیکی

2

سر سبغا (د ن) شا (اٹ)

آ

ب غ ک کو فو (سو سبغا) د

آ نو قلہ پیش لڑا ت

سر سبغا (شق غ د ن شا)

ب غ اکوٹ (دو ب) سو سبغا (د)

آ نو قلہ پیش (سو سبغا) نو ت م غ تلہ (بٹا سبغا)

(د) آ نو (د) آ نو قلہ پیش (سو سبغا) شق غ ت د ن شا

ب غ ک کوٹ (دو ب) (سو سبغا) شق غ ت نا ت م (اٹ)

آ نو یا (د) آ نو غ پیش (سو سبغا) نو ت م غ تلہ

آ نو (د) آ نو قلہ پیش (سو سبغا) شق غ ت د ن شا (د)

ب غ ک کوٹ (دو ب) شق غ ت نا ت م (اٹ) (د)

آ نو (د) آ نو بشف (سو سبغا) نو ت م غ تلہ (سو سبغا)



تابع دور (الصالح بن علی) و بی بی علی

[illegible]

تاج دور (الصالح بنی دین ملیک)

5 نَمِ بَدَنِ شَاقِیْنِ بِ نَدِ شَوْخِیْنِ نَ (رودین) بِاَنَافِ (۵)

[illegible]

شما را دیدم با نغمه‌های نغمه‌ها با نغمه‌های نغمه‌ها  
 سو-سقا (نه)

مدخلون! (الافتتاح) بر من (الفتح) مدخلون



سماعی مقام مجاز کارکرد - تألیف محمد مجاز - آزار ۱۹۳۹

Andantino (♩ = 66)

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino' with a metronome indication of 66 quarter notes per minute. The score consists of 12 staves of music. The first staff contains a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the eighth measure. The third staff has a fermata over the eighth measure. The fourth staff has a fermata over the eighth measure. The fifth staff has a fermata over the eighth measure. The sixth staff has a fermata over the eighth measure. The seventh staff has a fermata over the eighth measure. The eighth staff has a fermata over the eighth measure. The ninth staff has a fermata over the eighth measure. The tenth staff has a fermata over the eighth measure. The eleventh staff has a fermata over the eighth measure. The twelfth staff has a fermata over the eighth measure. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and beams. There are also some markings like 'II', 'III', and 'IV' which likely refer to different parts or sections of the piece. The overall style is characteristic of traditional Persian music transcribed for Western instruments.

## دور مقام حجاز کار کردی ایقاع أفصاق

کلمات الشیخ أحمد عاشور سلیمان

ألحان: ابراهیم القبانی

### المذهب

والدمع غ الخدين جرى  
كان أصل دا إيه يا ترى  
فينا أهر باع واشترى  
أحكام وله فيه مقدرة

أنا قزادي يوم عشق  
طول جفاه خلّه عليه  
في البعد دا والله العذول  
والحب له في الحسن دا

### الدور

سلمت جفنه للسهر  
وهكي من جور القمر  
طايح لحسنه إن أمر  
والخوف يا قلبي لو هجر

الصّب من كثر الجوى  
يفضل يقاسي في الشجن  
مشتاق لقربه من زمن  
تشرح وتفرح صحبتيه









دور مقام زنكلاه  
كلمات محمد يونس القاضي  
ألمحان سيد درويش

المذهب

يذله خصمه ويحكمه	في شرع مين قاضي الهوى
وسري إزاي اكمه	هو الطبيب ما لوش دوا
بالسر باح	وادي التواح
أمرى اشهر	بين العباد

الدور

والشعر له أحسن طبيب	الصب من بـعدك هلك
والناس بهتطف غ الغريب	تركت أهلي ومـلك لك
قلبي انشـبك	وأنت لك—أخلاق ملك—

امتى وصالك يا قمر

الحان سيد درويش

دور في شرع مين

مقدمة موسيقية (Moderatto ۷-۸۴)

مقام زنكلاه

1

في (الله)

آ ن ع ز ش في

نوسن ج ن ن في (دا) ه ن ضي تا

في (سر سبغام) نو و ن ع ي د ه آ

آ ن ع ز ش في

نوسن ج ن ن في (دا) ه ن ضي تا

ه (سر سبغام) نو و ن ع ي د ه آ

سر سبغام (دا) ذ (الش) ما ن ع ي د ه (دا)

سر سبغام نو ن ن ع ي (دا) ذ (الش) نو و ن ع ي د ه آ

با ريش ش با ج (دا) ن ن ع ي (دا) ذ (الش) نو و ن ع ي د ه آ




فی مشرق میں

2

ما نَحْنُ؟ بِمَنْ؟ عِيَالُ مَا نَحْنُ؟ بِمَنْ؟

[illegible]

عزف (بیش) :  


نہ آتے ہیں (۱۵)

بِأَنَّهُ كَانَ ذَاقًا لِلْمَرَارَةِ وَأَنَّ لَهُ فِي الْآخِرَةِ أَجْرًا كَثِيرًا ۖ


مَدِينَةُ يَهُدَا (دَقْدَق)  
 مَدِينَةُ يَهُدَا (دَقْدَق)

[illegible]

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a series of notes and rests, with a large, stylized 'A' or 'H' symbol above the staff. The text 'Handwritten musical notation' is written below the staff.

[illegible]

فَيْتُ عَ      تُو بُو (تَحْسَبُ) (أَنْ) بَا      (دَوِي) عَ      دُو عَ      فَيْتُ عَ



بَ بَ لَه نَسَّ اَلْجِ، تَوْرِي غَشَّ دِهَشْ أَهْ آه سَبْتَا











دور مقام شوق افزا  
کلمات أحمد عاشور  
ألحان داوود حسني

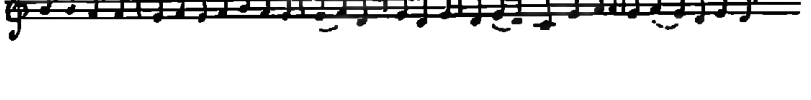
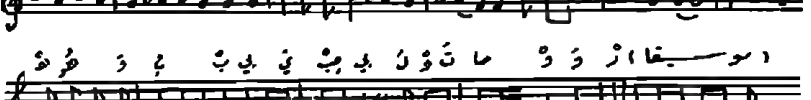
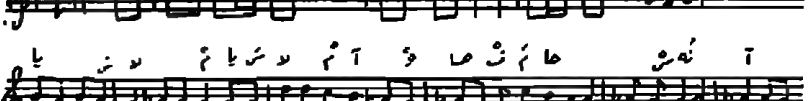
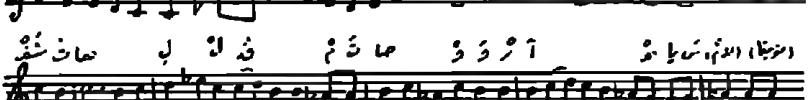
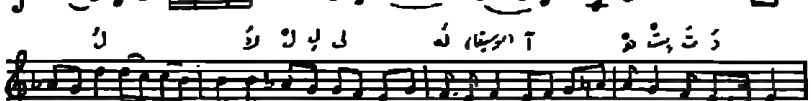
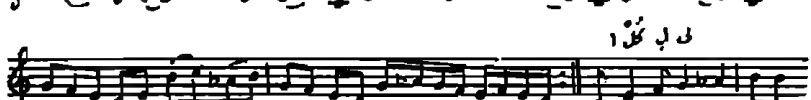
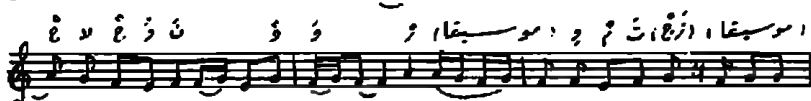
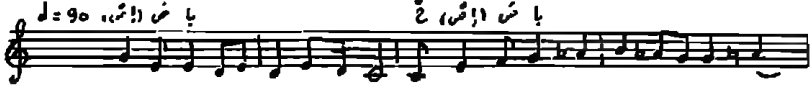
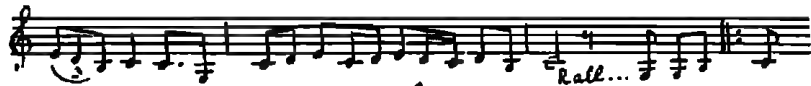
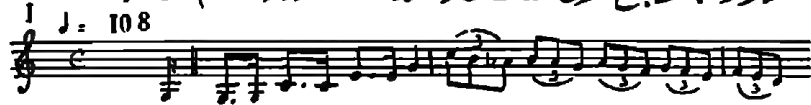
## المذهب

وامتزج وبها شيمه	الصباخ لآخ ونور
ع القمر لأجل أنه	كل ليله بت ادور
يا سلام أوصاف محاسنه	شفته هالل قمت اصور
الانتظار يسمح أجانسه	هو جي لو تصور

## الدور

بس انظر لي شيوه	يا جميل (انا) قلبي رهينك
ما تراعيه بالانسانيه	في يدك حياة مرهك
أو يرسك ع الأسيه	ع الجفا دا مين يعينك
ايه سبب تغضب علي	أنا والله في لك

دور. اصباح لاج کلمات المرحوم خاندان وازیرزوی، مقام سوره انرا. مرکز (دور)





# تاليع دور - الصباح لاج

موسيقا شغف جا آخ نم شي ز ظا بن ل ترو عوفون 2

لي ز ظا بن ا سبش موسيقا نغف

هي زي ل آ نا ل ي غ يا

زي ل آ نا ل ي غ يا انقرا موسيقا يا بن و شير

بين غ يا يا بن و شير لي ز ظا بن ا سبش موسيقا نغف

موسيقا نغف هي زي ل آ نا ل

ز ظا بن ا سبش لي ز ظا بن ا سبش لان هي زي ل آ نا ل يا

ن آ بين غ يا موسيقا يا بن و شير لي

يا بن و شير لي ز ظا بن ا سبش موسيقا نغف هي زي ل

ز ظا بن ا سبش لي ز ظا بن ا سبش موسيقا

ز ظا بن ا سبش بين غ يا بين غ يا بين غ يا بين غ يا

هي زي ل آ بين غ يا بين غ يا بين غ يا بين غ يا





الصباح لاح

آ (آزاد) ۴

1. 2. 3.

5

---

تَقَرُّبُ (القرب)

1

[illegible]

•

جس نے دیکھا ہے وہ کہتا ہے کہ (اُن) میں ۸۴ لکھ جا (اِزاد) (موسخ) ۱۷۰۰ آ

الْبَيْتُ جُ يَا نَ

1

1

1

بِرَّ مَا نَ

2

2

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨ ١٩ ٢٠ ٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤ ٢٥ ٢٦ ٢٧ ٢٨ ٢٩ ٣٠ ٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤ ٣٥ ٣٦ ٣٧ ٣٨ ٣٩ ٤٠ ٤١ ٤٢ ٤٣ ٤٤ ٤٥ ٤٦ ٤٧ ٤٨ ٤٩ ٥٠ ٥١ ٥٢ ٥٣ ٥٤ ٥٥ ٥٦ ٥٧ ٥٨ ٥٩ ٦٠ ٦١ ٦٢ ٦٣ ٦٤ ٦٥ ٦٦ ٦٧ ٦٨ ٦٩ ٧٠ ٧١ ٧٢ ٧٣ ٧٤ ٧٥ ٧٦ ٧٧ ٧٨ ٧٩ ٨٠ ٨١ ٨٢ ٨٣ ٨٤ ٨٥ ٨٦ ٨٧ ٨٨ ٨٩ ٩٠ ٩١ ٩٢ ٩٣ ٩٤ ٩٥ ٩٦ ٩٧ ٩٨ ٩٩ ١٠٠

21

21

21

میں کو یا میں

 $\phi_{L2}$  $\phi_{L2}$ 

٢٠

1 1 1 2

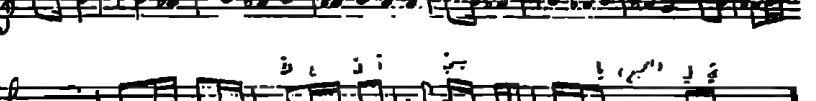
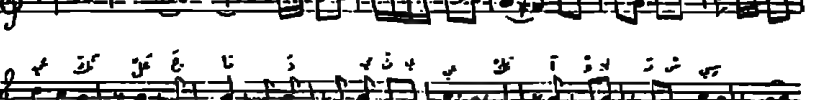
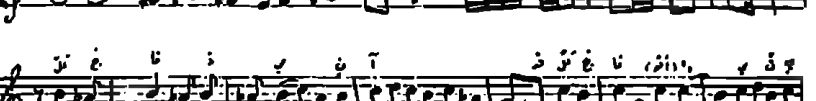
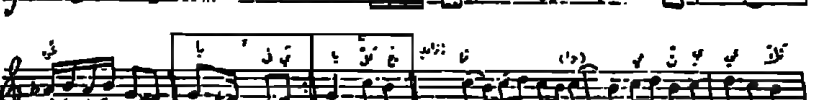
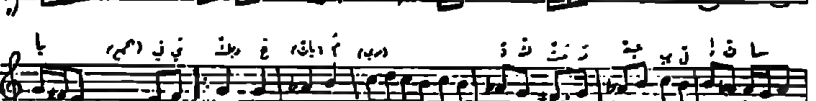
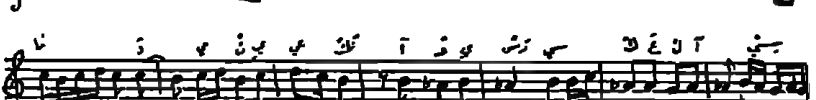
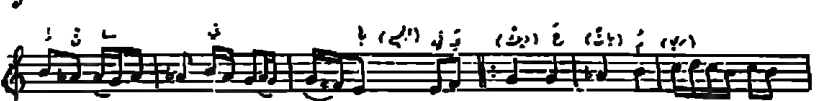
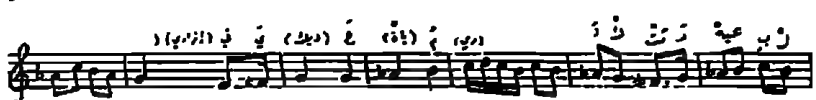
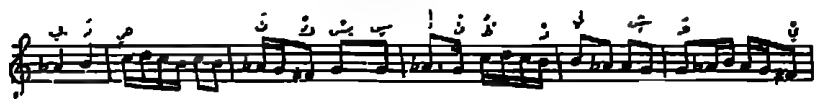
---

---

١٣٦

الصباح

۱۰۰ (۱۰۰) ۱۰۰ (۱۰۰)







دور بالعشق أنا قلبي هتي مقام جهار كاه (على دو)

كلمات أحمد عاشور

ألحان داوود حسني

## المذهب

ما كان في حاله متفتي  
وقبل ما يحب شاورني  
زاده هيام  
بردي الغرام  
انبيه ما يسمعي متي

بالعشق أنا قلبي هتي  
يا رفته ما طاوع هواه  
حسن القوام  
شوف الاهتمام  
بالله دا يصح منه

\* \* \*

## الدور

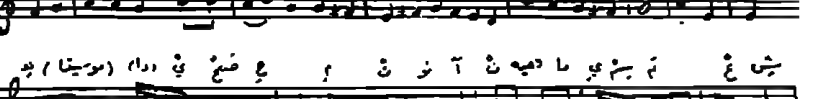
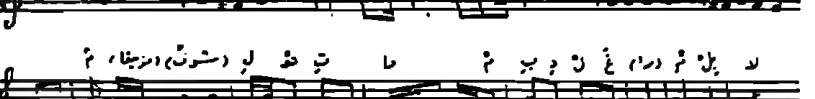
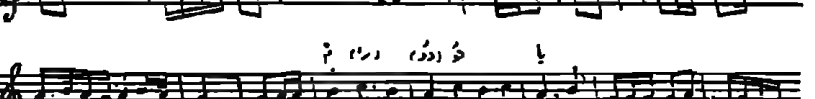
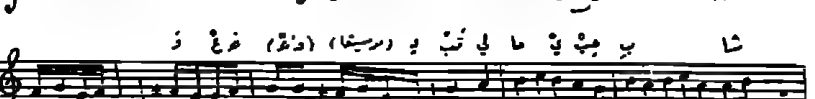
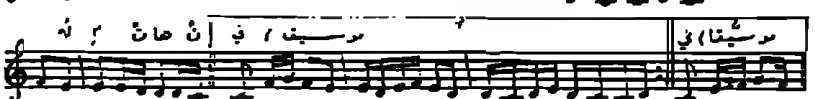
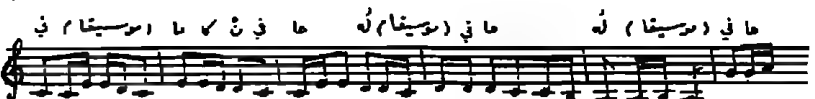
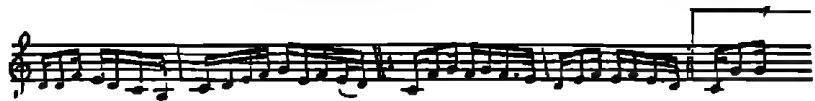
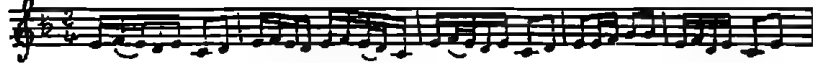
ما كانش يخطر ببالي  
مين بس ينظر لحالي  
لو كان وافاني  
لافرخ به تاني  
وصيرت غ الي جري لي

لوم الموازل علي  
لاصبر على دي الأسية  
آه يا زماني  
حبي وجاني  
دلويت هيامي بدمع العين



دورر - بالشتن لای بنی ضیق - کلهر لایر عازر (المان و اوروپیایی) - مناج جهار کاه (میل دور)

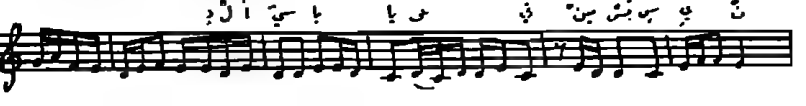
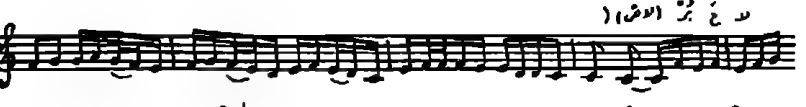
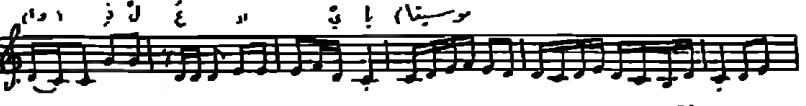
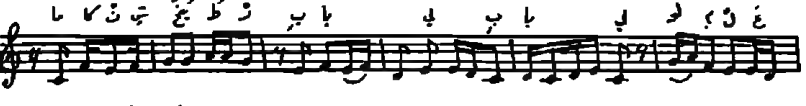
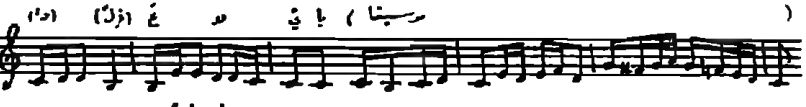
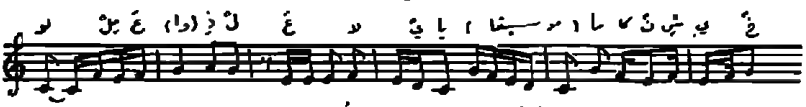
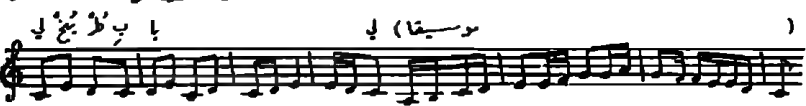
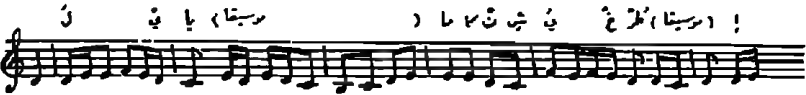
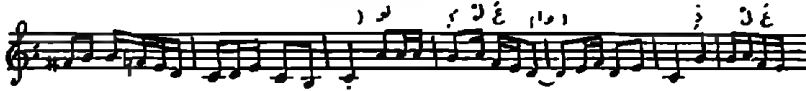
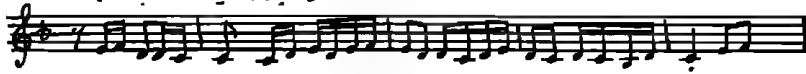
Andantino (♩ 72)



# تايح : بالمشق انا فلي هي

2

موسيقا في ن م (الف)



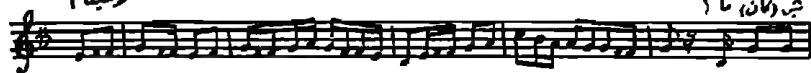
تابع : بالعشق انا غلبی هیتی  
(موسیقی) پی کا پروڈ

۱۶ موسیقا ۱۷  
 ۱۸ موسیقا ۱۹  
 ۲۰ موسیقا ۲۱  
 ۲۲ موسیقا ۲۳  
 ۲۴ موسیقا ۲۵  
 ۲۶ موسیقا ۲۷  
 ۲۸ موسیقا ۲۹  
 ۳۰ موسیقا ۳۱  
 ۳۲ موسیقا ۳۳  
 ۳۴ موسیقا ۳۵  
 ۳۶ موسیقا ۳۷  
 ۳۸ موسیقا ۳۹  
 ۴۰ موسیقا ۴۱  
 ۴۲ موسیقا ۴۳  
 ۴۴ موسیقا ۴۵  
 ۴۶ موسیقا ۴۷  
 ۴۸ موسیقا ۴۹  
 ۵۰ موسیقا ۵۱  
 ۵۲ موسیقا ۵۳  
 ۵۴ موسیقا ۵۵  
 ۵۶ موسیقا ۵۷  
 ۵۸ موسیقا ۵۹  
 ۶۰ موسیقا ۶۱  
 ۶۲ موسیقا ۶۳  
 ۶۴ موسیقا ۶۵  
 ۶۶ موسیقا ۶۷  
 ۶۸ موسیقا ۶۹  
 ۷۰ موسیقا ۷۱  
 ۷۲ موسیقا ۷۳  
 ۷۴ موسیقا ۷۵  
 ۷۶ موسیقا ۷۷  
 ۷۸ موسیقا ۷۹  
 ۸۰ موسیقا ۸۱  
 ۸۲ موسیقا ۸۳  
 ۸۴ موسیقا ۸۵  
 ۸۶ موسیقا ۸۷  
 ۸۸ موسیقا ۸۹  
 ۹۰ موسیقا ۹۱  
 ۹۲ موسیقا ۹۳  
 ۹۴ موسیقا ۹۵  
 ۹۶ موسیقا ۹۷  
 ۹۸ موسیقا ۹۹  
 ۱۰۰ موسیقا ۱۰۱  
 ۱۰۲ موسیقا ۱۰۳  
 ۱۰۴ موسیقا ۱۰۵  
 ۱۰۶ موسیقا ۱۰۷  
 ۱۰۸ موسیقا ۱۰۹  
 ۱۱۰ موسیقا ۱۱۱  
 ۱۱۲ موسیقا ۱۱۳  
 ۱۱۴ موسیقا ۱۱۵  
 ۱۱۶ موسیقا ۱۱۷  
 ۱۱۸ موسیقا ۱۱۹  
 ۱۲۰ موسیقا ۱۲۱  
 ۱۲۲ موسیقا ۱۲۳  
 ۱۲۴ موسیقا ۱۲۵  
 ۱۲۶ موسیقا ۱۲۷  
 ۱۲۸ موسیقا ۱۲۹  
 ۱۳۰ موسیقا ۱۳۱  
 ۱۳۲ موسیقا ۱۳۳  
 ۱۳۴ موسیقا ۱۳۵  
 ۱۳۶ موسیقا ۱۳۷  
 ۱۳۸ موسیقا ۱۳۹  
 ۱۴۰ موسیقا ۱۴۱  
 ۱۴۲ موسیقا ۱۴۳  
 ۱۴۴ موسیقا ۱۴۵  
 ۱۴۶ موسیقا ۱۴۷  
 ۱۴۸ موسیقا ۱۴۹  
 ۱۵۰ موسیقا ۱۵۱  
 ۱۵۲ موسیقا ۱۵۳  
 ۱۵۴ موسیقا ۱۵۵  
 ۱۵۶ موسیقا ۱۵۷  
 ۱۵۸ موسیقا ۱۵۹  
 ۱۶۰ موسیقا ۱۶۱  
 ۱۶۲ موسیقا ۱۶۳  
 ۱۶۴ موسیقا ۱۶۵  
 ۱۶۶ موسیقا ۱۶۷  
 ۱۶۸ موسیقا ۱۶۹  
 ۱۷۰ موسیقا ۱۷۱  
 ۱۷۲ موسیقا ۱۷۳  
 ۱۷۴ موسیقا ۱۷۵  
 ۱۷۶ موسیقا ۱۷۷  
 ۱۷۸ موسیقا ۱۷۹  
 ۱۸۰ موسیقا ۱۸۱  
 ۱۸۲ موسیقا ۱۸۳  
 ۱۸۴ موسیقا ۱۸۵  
 ۱۸۶ موسیقا ۱۸۷  
 ۱۸۸ موسیقا ۱۸۹  
 ۱۹۰ موسیقا ۱۹۱  
 ۱۹۲ موسیقا ۱۹۳  
 ۱۹۴ موسیقا ۱۹۵  
 ۱۹۶ موسیقا ۱۹۷  
 ۱۹۸ موسیقا ۱۹۹  
 ۲۰۰ موسیقا ۲۰۱  
 ۲۰۲ موسیقا ۲۰۳  
 ۲۰۴ موسیقا ۲۰۵  
 ۲۰۶ موسیقا ۲۰۷  
 ۲۰۸ موسیقا ۲۰۹  
 ۲۱۰ موسیقا ۲۱۱  
 ۲۱۲ موسیقا ۲۱۳  
 ۲۱۴ موسیقا ۲۱۵  
 ۲۱۶ موسیقا ۲۱۷  
 ۲۱۸ موسیقا ۲۱۹  
 ۲۲۰ موسیقا ۲۲۱  
 ۲۲۲ موسیقا ۲۲۳  
 ۲۲۴ موسیقا ۲۲۵  
 ۲۲۶ موسیقا ۲۲۷  
 ۲۲۸ موسیقا ۲۲۹  
 ۲۳۰ موسیقا ۲۳۱  
 ۲۳۲ موسیقا ۲۳۳  
 ۲۳۴ موسیقا ۲۳۵  
 ۲۳۶ موسیقا ۲۳۷  
 ۲۳۸ موسیقا ۲۳۹  
 ۲۴۰ موسیقا ۲۴۱  
 ۲۴۲ موسیقا ۲۴۳  
 ۲۴۴ موسیقا ۲۴۵  
 ۲۴۶ موسیقا ۲۴۷  
 ۲۴۸ موسیقا ۲۴۹  
 ۲۵۰ موسیقا ۲۵۱  
 ۲۵۲ موسیقا ۲۵۳  
 ۲۵۴ موسیقا ۲۵۵  
 ۲۵۶ موسیقا ۲۵۷  
 ۲۵۸ موسیقا ۲۵۹  
 ۲۶۰ موسیقا ۲۶۱  
 ۲۶۲ موسیقا ۲۶۳  
 ۲۶۴ موسیقا ۲۶۵  
 ۲۶۶ موسیقا ۲۶۷  
 ۲۶۸ موسیقا ۲۶۹  
 ۲۷۰ موسیقا ۲۷۱  
 ۲۷۲ موسیقا ۲۷۳  
 ۲۷۴ موسیقا ۲۷۵  
 ۲۷۶ موسیقا ۲۷۷  
 ۲۷۸ موسیقا ۲۷۹  
 ۲۸۰ موسیقا ۲۸۱  
 ۲۸۲ موسیقا ۲۸۳  
 ۲۸۴ موسیقا ۲۸۵  
 ۲۸۶ موسیقا ۲۸۷  
 ۲۸۸ موسیقا ۲۸۹  
 ۲۹۰ موسیقا ۲۹۱  
 ۲۹۲ موسیقا ۲۹۳  
 ۲۹۴ موسیقا ۲۹۵  
 ۲۹۶ موسیقا ۲۹۷  
 ۲۹۸ موسیقا ۲۹۹  
 ۳۰۰ موسیقا ۳۰۱  
 ۳۰۲ موسیقا ۳۰۳  
 ۳۰۴ موسیقا ۳۰۵  
 ۳۰۶ موسیقا ۳۰۷  
 ۳۰۸ موسیقا ۳۰۹  
 ۳۱۰ موسیقا ۳۱۱  
 ۳۱۲ موسیقا ۳۱۳  
 ۳۱۴ موسیقا ۳۱۵  
 ۳۱۶ موسیقا ۳۱۷  
 ۳۱۸ موسیقا ۳۱۹  
 ۳۲۰ موسیقا ۳۲۱  
 ۳۲۲ موسیقا ۳۲۳  
 ۳۲۴ موسیقا ۳۲۵  
 ۳۲۶ موسیقا ۳۲۷  
 ۳۲۸ موسیقا ۳۲۹  
 ۳۳۰ موسیقا ۳۳۱  
 ۳۳۲ موسیقا ۳۳۳  
 ۳۳۴ موسیقا ۳۳۵  
 ۳۳۶ موسیقا ۳۳۷  
 ۳۳۸ موسیقا ۳۳۹  
 ۳۴۰ موسیقا ۳۴۱  
 ۳۴۲ موسیقا ۳۴۳  
 ۳۴۴ موسیقا ۳۴۵  
 ۳۴۶ موسیقا ۳۴۷  
 ۳۴۸ موسیقا ۳۴۹  
 ۳۵۰ موسیقا ۳۵۱  
 ۳۵۲ موسیقا ۳۵۳  
 ۳۵۴ موسیقا ۳۵۵  
 ۳۵۶ موسیقا ۳۵۷  
 ۳۵۸ موسیقا ۳۵۹  
 ۳۶۰ موسیقا ۳۶۱  
 ۳۶۲ موسیقا ۳۶۳  
 ۳۶۴ موسیقا ۳۶۵  
 ۳۶۶ موسیقا ۳۶۷  
 ۳۶۸ موسیقا ۳۶۹  
 ۳۷۰ موسیقا ۳۷۱  
 ۳۷۲ موسیقا ۳۷۳  
 ۳۷۴ موسیقا ۳۷۵  
 ۳۷۶ موسیقا ۳۷۷  
 ۳۷۸ موسیقا ۳۷۹  
 ۳۸۰ موسیقا ۳۸۱  
 ۳۸۲ موسیقا ۳۸۳  
 ۳۸۴ موسیقا ۳۸۵  
 ۳۸۶ موسیقا ۳۸۷  
 ۳۸۸ موسیقا ۳۸۹  
 ۳۹۰ موسیقا ۳۹۱  
 ۳۹۲ موسیقا ۳۹۳  
 ۳۹۴ موسیقا ۳۹۵  
 ۳۹۶ موسیقا ۳۹۷  
 ۳۹۸ موسیقا ۳۹۹  
 ۴۰۰ موسیقا ۴۰۱  
 ۴۰۲ موسیقا ۴۰۳  
 ۴۰۴ موسیقا ۴۰۵  
 ۴۰۶ موسیقا ۴۰۷  
 ۴۰۸ موسیقا ۴۰۹  
 ۴۱۰ موسیقا ۴۱۱  
 ۴۱۲ موسیقا ۴۱۳  
 ۴۱۴ موسیقا ۴۱۵  
 ۴۱۶ موسیقا ۴۱۷  
 ۴۱۸ موسیقا ۴۱۹  
 ۴۲۰ موسیقا ۴۲۱

تابع ، بالعشق انا قلبي هيني

شیر (کان) ما }

روسیقا



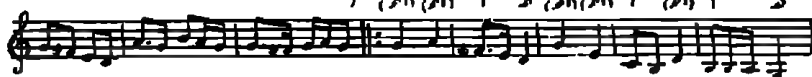
بانی مدح و نر (دا) غ بڑ ہو لی با سو ت ط ف ی

موسيقا،

شہزادہ، ما



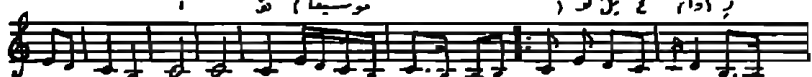
موسى يا بني داود نبي  
(دا) ع بول لى با بيدر طوع

[illegible][illegible]

الذمالة للموسم

موسيقا، ۱

زید و حاتم نے بیعت کی



بامبر طحی یی شین ما ازلدی (مر—بقا) با یی دغ ن

الاصالة العربية

عَ يٰلَهُ (عز وجله) يَا بَنِي لَد عَ (فِي) اِذَا عَ يٰلَهُ (سُبْحَانَ) لِي

طَبَقْ يَا نَبِيَّ مَا (الْإِسْرَافِي) سَرَسَقَا يَا نَبِيَّ لَعْنُكَ ذَا (الْأَوَّلِي)

نی عی ی ی با پد آ (مستقلا) لی با پد ی با پد

[illegible]



تابع بالعش انا قلبي هني  
لو (موسيقا) عزن (موسيقا) شربان ي لي ها

(آه الزايم) في ها د (كاف) و لني ما ز باج آ لي ها

نورج و لني ها و بي ب عني ها و كا لو ني ما ز با

(الزايم) في ها د (كاف) و لني ما ز باج آ (مربية) في

ليان ع شرت ب اومر و ع لاج زومو مو با مو (داويش)

د (كاف) و لني ما ز باج آ (مربية) لي (رام) نج ل نغ

آ آ آ (الزايم) في نا

ف لني ها و بي ب عني ها و ام ق كا لو ني ما ز با (موسيقا) ح

ل نغ (زيم) (مربية) مو با مو (داويش) في نا بو غر

شرت ب اومر و ع ي بل ن د مين ن ع د (موسيقا) مين

لي (رام) نج لي ل نغ لي (رام) نج لي ل نغ

بشرف عزیزی قدیم مقام بیانی اربعاع مربع

Andante (♩ = 60)

# سمائی مقام بیانی اسکندر ملفوظ

I Andantino (J. = 60)

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andantino' with a metronome indication of 60 beats per minute. The score consists of 11 staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature change to one flat. The second staff continues the melody. The third staff has a measure rest of 8 measures. The fourth staff has a measure rest of 8 measures. The fifth staff ends with a 'Fin' marking. The sixth staff starts with a 'II' marking. The seventh staff continues the melody. The eighth staff has a measure rest of 8 measures. The ninth staff continues the melody. The tenth staff has a measure rest of 8 measures. The eleventh staff starts with a 'III' marking and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat), with a tempo change to 66 beats per minute.



# نمّۀ سمایی بیانی / اسکندر سلسفون



دور مقام ياتي  
ألحان محمد القباني ونسبه البعض إلى ابراهيم القباني

المذهب

كان لي فين في الحب غايب      وش رماني بالفرام  
والبهاد دا يسّ ليه  
ان جبي في لحظه صايب      وأنا راضي بالسهم  
والعذول لآخر دا ايه

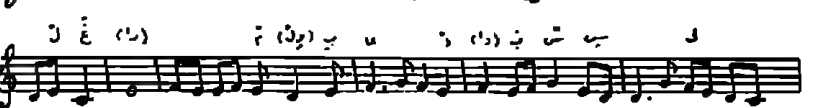
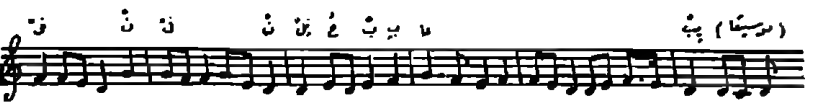
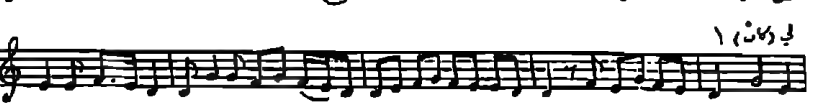
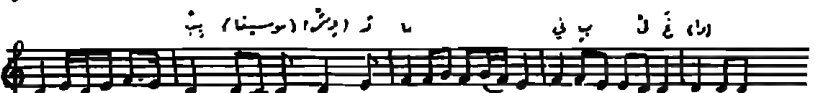
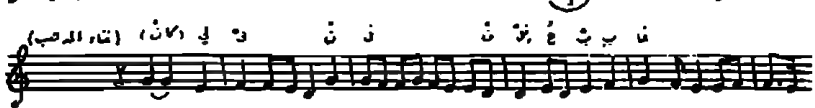
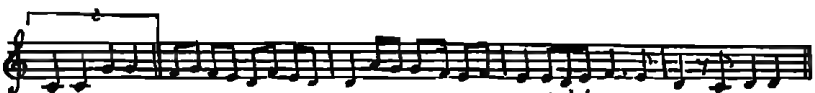
الدور

كل يوم البدع زايد      أصله ميل في هواك  
طهب انت لك مكاييد      ونا راضي ليوم رضاك  
والعذول لآخر دا ايه  
البهاد بتحبّه ليه  
مين شكاله . ولا راح له      ولا جاله . ولا فاكر . بلّي قاله  
ليه العذول لآخر دا ايه  
يا رضا المحبوب عليّ      يشفي قلبي ع الأنسة  
والنبي ما يهونش عليّ      وأنا كإن ما هونش عليه

الحان: ابراهيم القباي  
مقام: بيساطي

# دوركان لي فين

Allegro (♩ = 120)





# دوركان لي فير

3

آ ن م ي ر ل ن د ا

سرسينا ( ن م ي ر ل ن د ا ف )

ن د ا ف د ا ن م ي ر ل ن د ا

د ب و ن ا ( سرسينا ) ا د ا ف ح ر ن ي م ف و ش آ

سرسينا ( ي ن د ا ف )

م ا ت م ل ن د ا ن م ي ر ل ن د ا

م ا ن د ا ن د ا ن م ي ر ل ن د ا ( سرسينا ) د ب

د ف خ ا ب ( م م ) ل ( سرسينا ) م ا ن ا د ( سرسينا ) د ب

سرسينا ( ي ن د ا ف ح ر ن ي م ف و ش آ )

د ا ف آ

ا د ا ف د ا ف آ د ا ف آ د ا ف آ ( سرسينا ) د ا ف آ

آ د ا ف آ ( سرسينا ) ي م ا د ا ف آ د ا ف آ ( ا د ا ف )











# سماعی مقام عرض بار اسکندر شاهنواز

*Andantino* (♩: 66)

1

2

3

4

*Cresc.*

*Allegro.*

دور اشكي لمن مقام بياني

كلمات أحمد عاشور

ألحان داوود حسني

## المذهب

اشكي لمن ذل الهوى قلبي انشيك      والي أحبه دا غزال ولا مَلَك  
لبي الانتعاش      حكم الغرام      قاسي مطاع  
يا منصفين قلبــــي انشيك

\* \* \*

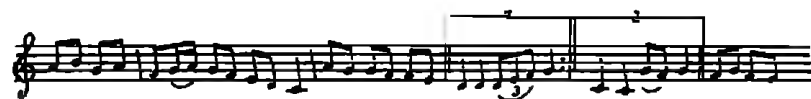
## الدور

أهات ليالي انتظر وعد الحبيب      إمتى أشوف أنس الجميل  
يمكن أطيب من دي الجراح      زاد الأئين والعقــــل راح  
يا منصفين قلبــــي انشيك

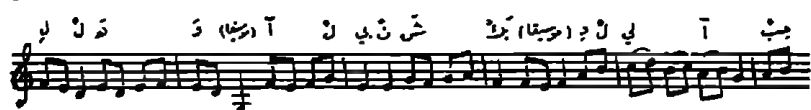
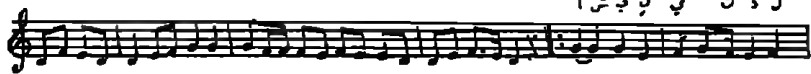
دور: اشیک لین ذل الهوی - کلمات احمد عاشور - الحان داوود حسینی

مقام: بیاتی

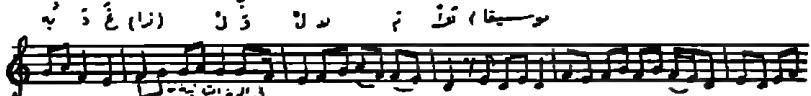
1  
Allegro (♩ = 120)



ن د ن ی ی ل ک ش آ



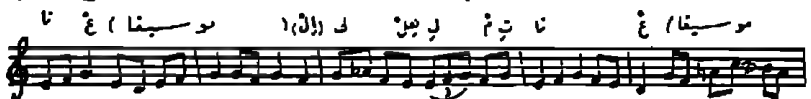
مب آ ی ل د (موسیقی) ی ش ن ی ن آ (موسیقی) د ن ل



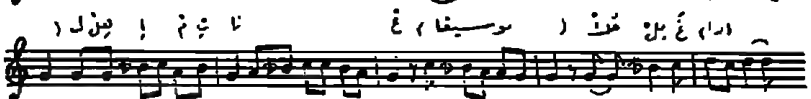
موسیقی) ن د ن ل (ن آ) غ د ن ی



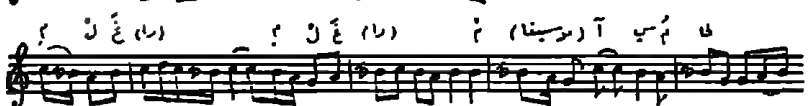
ن آ (موسیقی) ی ش ن ی ن آ (موسیقی) د ن ل



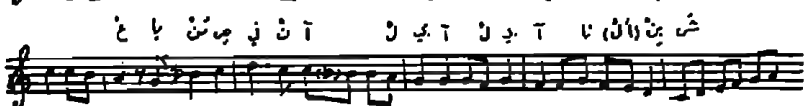
موسیقی) غ ن آ (موسیقی) ی ش ن ی ن آ (موسیقی) د ن ل



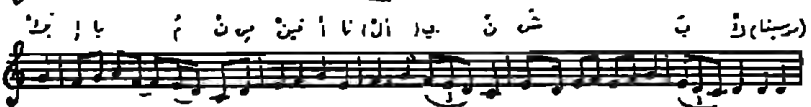
ن آ (موسیقی) ی ش ن ی ن آ (موسیقی) د ن ل



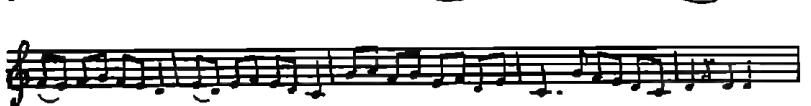
ن آ (موسیقی) ی ش ن ی ن آ (موسیقی) د ن ل



ش ی ن آ (موسیقی) ی ش ن ی ن آ (موسیقی) د ن ل



(موسیقی) د ن ی ش ن ی ن آ (موسیقی) ی ش ن ی ن آ (موسیقی) د ن ل



## اشکی لین

**2**

يُخَالِفُ دَرْجَةً (درست) قَرَأَ صَوَّبَ آ لِي بِأَلْفٍ بَأْ

موسىٰ (ع)

آ پ با ن ت با ا و

ثُمَّ نَا نَا آ نَا أَيْ بِي عَزَّ ذِي الْعَرْشِ الْعَظِيمِ وَ (مُصْبَا) يَلْزَمُ ثَمَّ

موسیقیا بی یالار

بَ نَ تَ بَا آ )

موسیقیام ہ بی خ ز د غ ق

بِشْتِ اُ دَرَسْتَامِ ي      بِا نُ شْتِ اُ )

سوسیتا، ب پ خ ن د و ر

يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُمْ فَاذْكُرْ

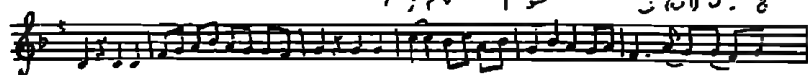
بَا رُتْ بَا اَ ي بَا رُتْ بَا اَ ي بَا رُتْ بَا اَ ي

عَرَفَ رُكْلَهُ تَ (اَنْ) ۛ آتَى تَ (اَنْ) ۛ آتَى تَ (اَنْ) ۛ

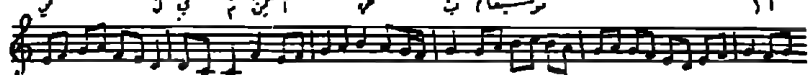
موسیقیاء ب      مد فح ن      د

اشکی لین

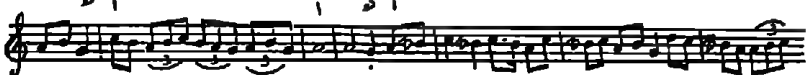
فَجِ بِلْ رَانْ، شَو اُ تَامْ رِ



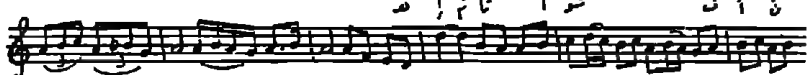
آ) موسیٰ بن طلحہ آئینہ م ی ن



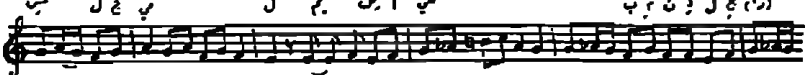
ف ا      ف ا



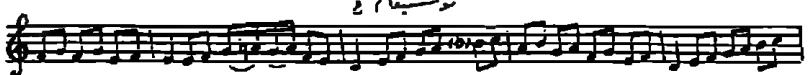
نُفُؤُفْ شُؤُؤُفْ تَأُؤُؤُفْ



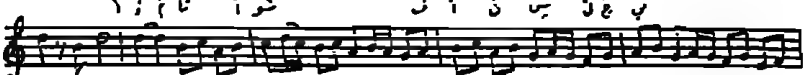
مَدَامُ نَ وَتُ مَدَامُ      مَدَامُ اَسْنَةُ مَدَامُ      مَدَامُ



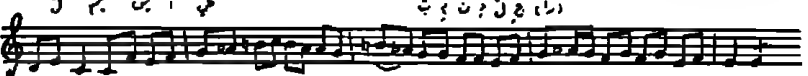
موسیقی



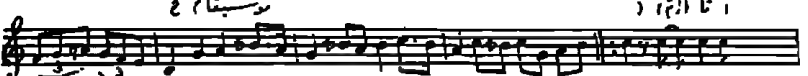
س ج ن ی ز ا ث ح



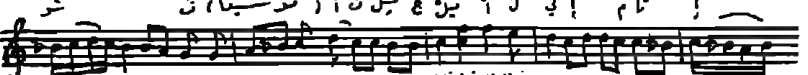
(۱) ج. ز. ج. ب. ط. ا. س. ن. و



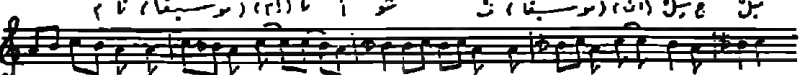
اُتا تا (۱۲) ) موسیقا، ج



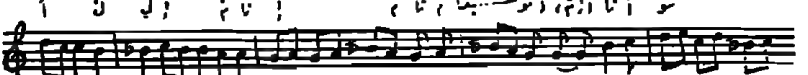
تام ای لای مین فی ریل نای (مدستیان) شو



سین فچرین (آئی)، (موسیقی)، ث شو ا تا (ام)، (موسیقی)، تا تم



هو انا ازم، موسیٰ بنیام، تان













دور حفظ الحياة مقام حسيني دوگاه

كلمات محمد الدرويش

ألحان محمد عثمان

## المذهب

لما الهوى يمجى سوا  
واللي جرح عنده الدوا

حفظ الحياة يبقى لروحي  
يا قلب طال نوحك ونوحي

\* \* \*

## الدور

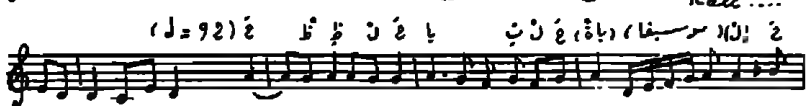
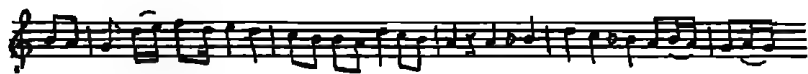
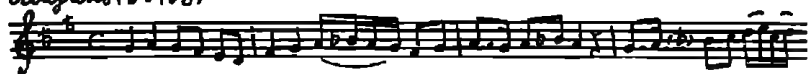
وأنا أعمل إيه في دي الهوى  
واللي جرح عنده الدوا

سيخر الجنون تحذ مني قلبي  
يا ناس عجب السقم زاد بي

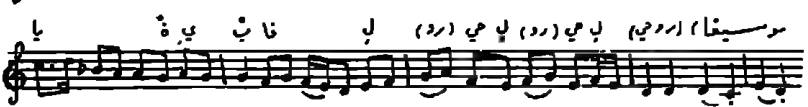
دور مغلز (لایه مقام اسبیلی و دوگاه کلان محمد الرزقانی (الین محمد خندان

1

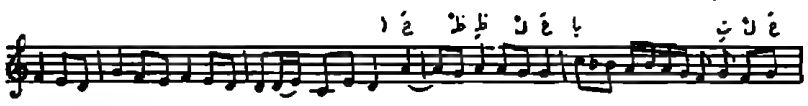
*Allegretto* (♩ = 108)



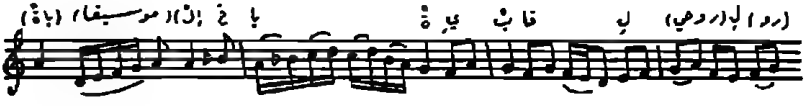
خ (ن) (سوسبغا) (باقه) غ ن ت با غ ن ظ ظ غ (92 = ل)



سوسبغا (اردی) ل می (رد) ل غاب یو با



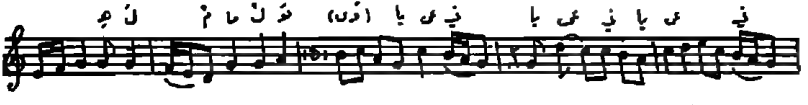
غ ن ت با غ ن ظ ظ غ ا



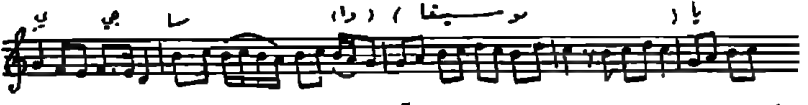
(رد) ل (اردی) ل غاب یو با غ (ن) (سوسبغا) (باقه)



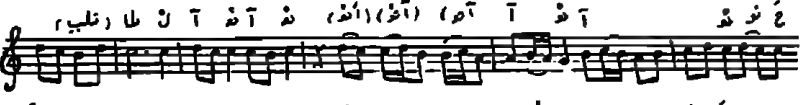
آ د سوسبغا (اردی) با می



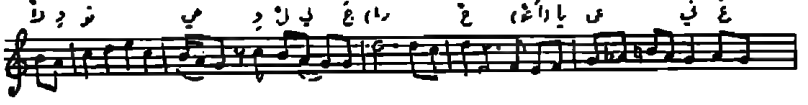
نی ی یانی می با نی ی یا (ن) غ ن مان ن ج



یا د سوسبغا (رد) سا می



غ نو غ آ آ غ (آغ) (آغ) غ آ غ آ ن لا (غلیب)

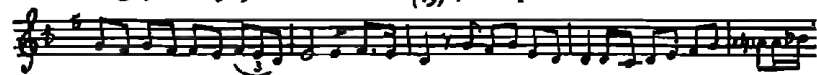


غ نی ی یا (آغ) غ را غ ل ن د می نو د غ

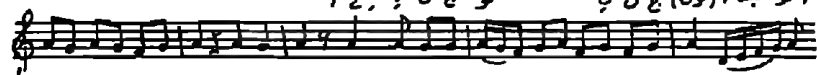
تابع دور منظر الحياه

2      ٢      ٢

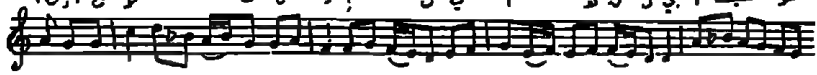
موسیٰ (وا)



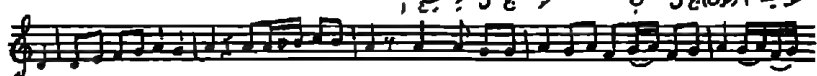
(سوسبقا، نوٲن) جُ ل ن نو جُ ل ن سسٲن )



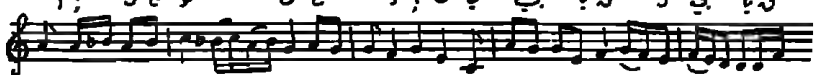
موسبقاً، بـ، ز، ف، ت، في ت، م، د، ح، ن، نـ، ع، ا، (ن)



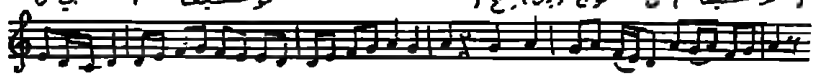
موسینا (نوت) جُن بَ      فو جُن یر سینا



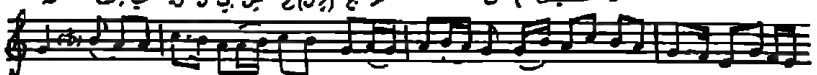
هـ ا ب ر ه با تلب ب ن م د ع ن نو ع ن ا



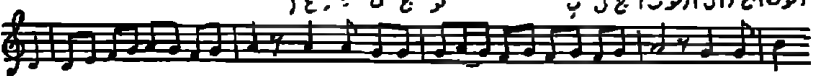
( موسیفا ) ن فوج ( برن ) یسغ ) موسیفا ( ی ن



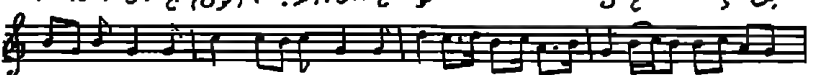
سوسبقا) ن فرج (رین) یس ی ل و فی سن فہ



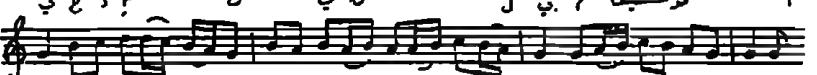
(نون) ج (ال) (نون) ج ن ن      نو ج لا : س



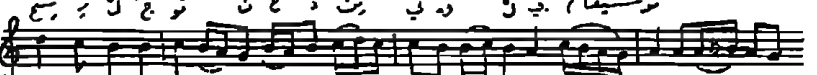
بن : ف ن نو ج (ال) (سبنا) (نون) ج (ال) (سبنا)



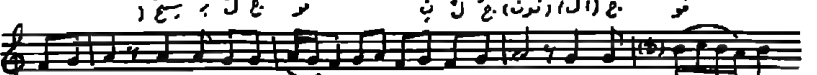
١ مدينتها م ب ن ذ ني ن م ذ ع ي



موسسین، بزرگان، و غیره



فَإِنْ كَانَ الْإِنْسَانُ عَاقِلًا





منع و زور حفظ الحياه

4

موسسینا ۱

(موسیقیام نو) ی م غ نا و

اَوَّلَهُ نَزِلْنِي اِسْتِغْنَاءً  
 نَزِلْنِي اِسْتِغْنَاءً (وَقَدْ)

موسيقيا / بدون قه في بيتي هَذَا نَفْجُ لَانِ بِرِينْجْ

باجون ذی یون ذہ سبھ ہذا (جنوں) ن ر سبھ خہ

نَدَّ نَوْدَتُ فُجَّ لَ بِرَسَنَ (فَدَه) هَه (دَل) لِي عَدَّ لَ بِر (نَاغ) وَ بِر لَ نَدَّ

١) موسيقيا / بين دة آ ثب خة ع آ ثب

[illegible]

*(Musical notation continues)*

[illegible]

أَهْوَى، ذَلَّ فِي يَه بِمَغَنَّا آ (عَوَى) لَه (ذَلَّ) فِي لَه بِمَغَنَّا آ (عَوَى)





تابع دور : حفظ الحياة

6

موسى

موسيقيا، بَ جي غ شُ تا يا )

بوغنا      د      اُج (زاد)      م      د      سُرخپ      جی (ناتسو)      با

یا قس ننا یا (نانشم) یا )

موسیٰ / د

و لب (زاد) ۲۰۰۰ سبب جي ع (نانشا) يا ۱ صحت سبب ۲۰۰۰ جي ع (نانشا) يا ۱

عَبَّاسُ بْنُ عَلِيٍّ (نَاصِرٌ) بِأَمْرِهِ

بُ جی غ (ناٹھ) پا ۱ موسیٰ ۱ بُ جی غ (ناٹھ) پا ۱ موسیٰ ۱ بُ جی غ (ناٹھ) پا ۱ موسیٰ ۱

یا بُج (تس) یا شر نا یا جیٹ (تس) یا (سسیفا)

مستقام ت جی غ (نانشہ) یا (موسیقیقا) ب جی غ (نانشہ) پانڈ آشا نا

ما (تأنيده) ما (نار) ؟ سو (اشاره) (موسمقا) ن

آدمیہ سرسبغا م ن یغ ایشام با (ناشی)

[illegible][illegible]

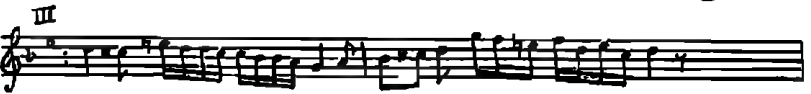
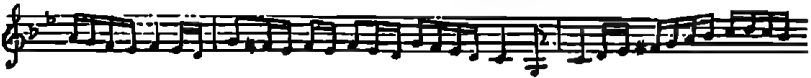
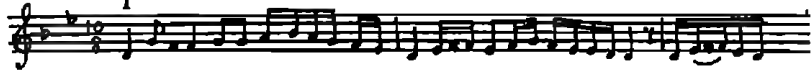






# سماعی حجاز عزیز صاوان

*Andante* I (♩ = 60)



دور أنت فريد في الحسن مقام حجاز

كلمات اسماعيل صبري

ألحان عبده الحامولي

## المذهب

ولأنا جمالك  
يكفي دلائك

أنت فريد في الحسن  
يا جلو واصل ويكد الأعادي

\* \* \*

## الدور

والأنا طربعتك  
واحكم بشرعتك

مين علمك غ الدلائل  
كوى فؤادي الجبين والخال



د د د د ما لولعل بين ا موسيقيا نيفند  
 موسيقيا ن  
 د لولعل بين ا د د د د لولعل بين ا  
 لولعل بين ا موسيقيا ن غلظ ب طا  
 موسيقيا غلظ ب د لولعل بين ا د د د د  
 ما لولعل بين ا د د د د  
 موسيقيا ن د د د د  
 د د د د لولعل بين ا د د د د  
 موسيقيا ن  
 لولعل بين ا موسيقيا ن غلظ ب طا د د د د  
 موسيقيا ن غلظ ب طا د د د د  
 د د د د لولعل بين ا د د د د



امین فرید الدین الحسن

3

וְכָל הַיּוֹם עָבַדְתִּי בְּעֵץ הַיָּדְעָה

محمد حسین بن محمد بن علی

مرسیفا / فَرْکُ بِ عِلِّ مینِ )

والله اعلم

مریبتا، طلمنت و داء، لا ذولم

(آلہ) لا د محمد (مسیحا) علیہ السلام بنی آلہ)

[illegible][illegible]

موسیقی، را غ پ ها

لَا زُكُوفَ لَهَا وَلَا ذَنَابَ ۚ لَهَا خُدُودٌ صَوَّارٍ ۚ

موسم - یقیناً / ۲

ع    م    ن    ي

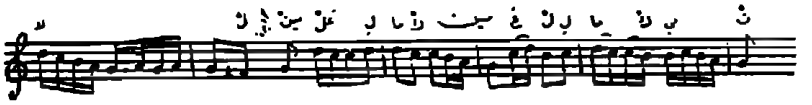
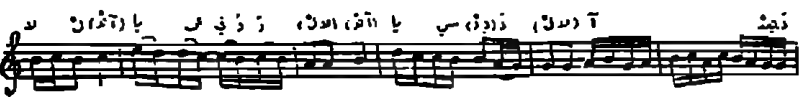
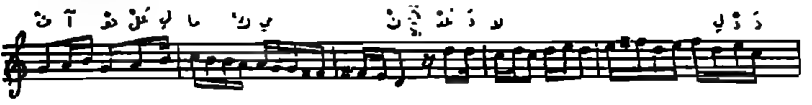
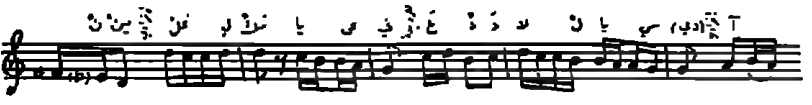
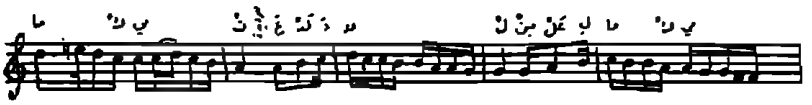
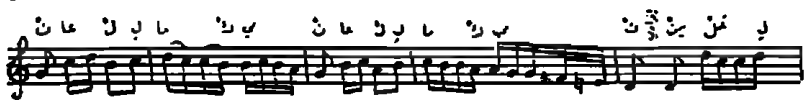
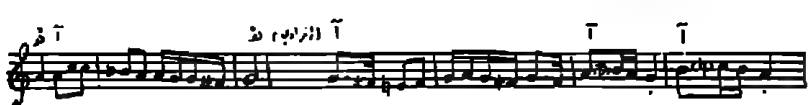
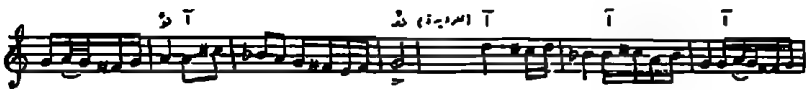
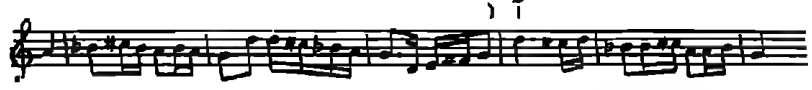
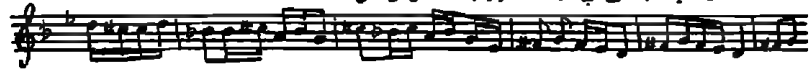
میں نے جہاں سے دیکھا وہاں سے

وَعَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ قَالَ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ

# لایق فرزند الحسن

4.

در سبزه علف نهاده و باران لایق





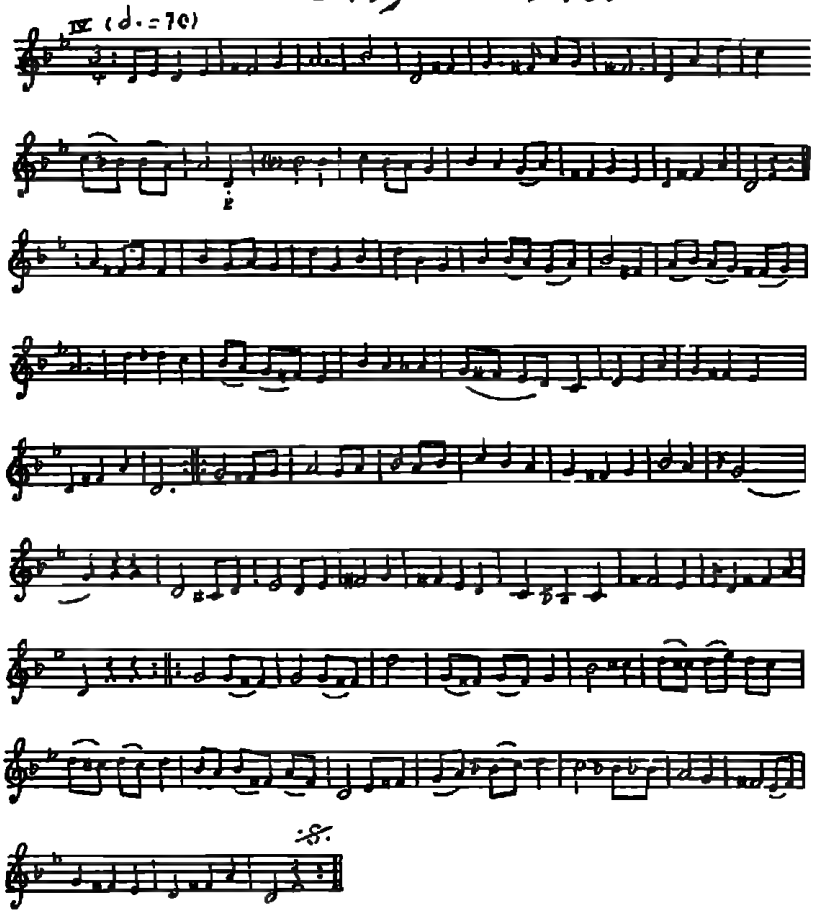


سماعی مقام بجاز نیشان ۱۹۳۹ محمود عجمان

Andante (♩ : 60)



نشمة سمايعی مجاز محمود عجمان



دور مقام حجاز  
كلمات أحمد عاشور أو محمد درويش  
ألفان ابراهيم القباني

المذهب

يا الله اصلح الحال	واعدلك يا ما يل
يا قلبي دا حال	عن مرامك حابل
الحب وصل وهجر	و دة دواه الصبر
لا بد لك عن يوم	وتكيد أهالي اللوم
والليل لو طال	المباح له زابل

\* \* \*

الدور

أننا على نار	بانتظار مطلوبي
وكم عتاب صار	قدرة مكتوبي
يا اللي عليك العين	تيكي اشوقت فين
وينظني دي الشوق	والعدل دا والذوق
يحكم ويختار	بامجال محبوبي

دور، یا اللہ اصلح الحال۔ کلمات احمد عاشور۔ الحان ابراہیم القبانی

## مقام حجاز

! Andantino ( $\text{♩} = 66$ )

[illegible]

يا فتى دُعِ وَ زِي حَانِ عِي لِي مَعِي لَانِ

موسم بن

موسيقا: بڑا  
 عا کون (را) م غف ن ح

حان ع لى منى دن !

موسيقا بن ما يا نون دغ دن

حَافِظُ (رَأَى) فَتَى لِي حَا      ذِي كُنْزٍ يَا

مرد بیفتن ! ) موسیقا : پی

(موسیقی) پڑھو میرا (دا) ذرا، (موسیقی) پڑھو میرا

[illegible]



يا الله اصلح الحال .

لو زلي ها اي ها ا ذكي (وٲ) م بر مٲ (بون) مٲن ر 2

(نام) نے (باغ) میں اپنا

موسیقی (کتاب)

)  $\tilde{T}$                        $\tilde{v}$                        $\tilde{e}$                        $\tilde{u}$

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

$\gamma$        $\beta$        $\alpha$

لا فغ (أنا) ب. لو نَفَر قَا نَ بِنَ نَا عَمَل

موسیقی (و نا

۱۔ اے محمد (ﷺ) تیرے پیارے خدا کے لئے دعا کیج کہ وہ اسے (اپنے) بندے کو (اپنے) لئے لے لے۔

على (أنا) (موسى) بي نو

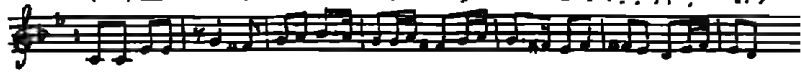
سیدنی بی بی      مولانا محمد امان سیدنی بی بی      مولانا علی

موسىٰ بنیٰ لوطی مَ : ١٠

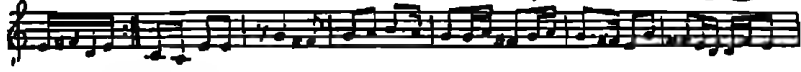
# يا الله اصلح الحال .

3

(عربي) لحيتم (سجده) يا رب تبارك وتعالى يا ربنا يا ربنا



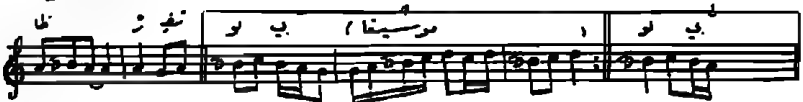
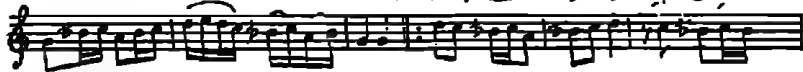
على ربنا على العالمين تبارك وتعالى يا ربنا يا ربنا



موسيقا بي نو فتم (عالمين) تبارك وتعالى



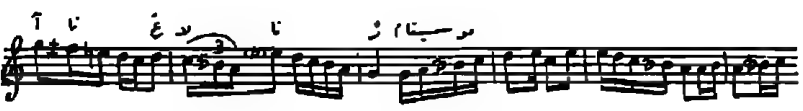
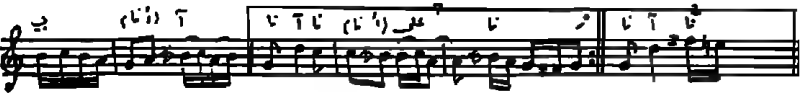
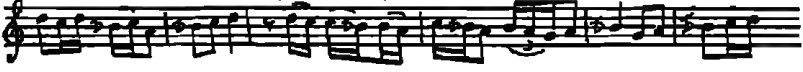
تبارك وتعالى يا ربنا يا ربنا



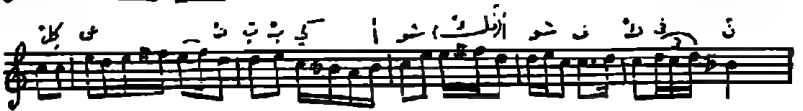
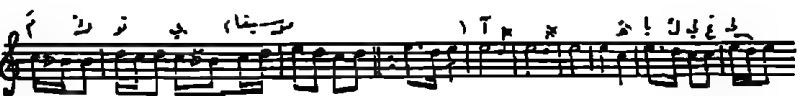
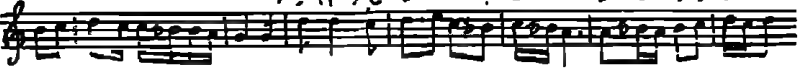
موسيقا 72



موسيقا بي نو فتم (عالمين) تبارك وتعالى



تبارك وتعالى يا ربنا يا ربنا





يا الله اصالح الحال

[illegible]

يا الله اصالح الحال



# يا الله أصلح الحال

7

مرسبنا ن في نوت شو ا تبي

شو ا تبي ا موسبنا كي ت ت ن عي بلا ن ع لي تين

ن ع لي تين (وزاد) ا موسبنا كي لي ن يا ن ف نوت

ن ف نوت شو ا كي تين كي ت ت ن عي بلا ن

ت ت ن عي بلا ن ع لي تين (مدرسة) لي ن يا

تين (وزاد) ا موسبنا لي ن يا ن ف نوت شو ا تبي ا موسبنا كي

نوت شو ا نوت شو ا كي ت ت ن عي ن عي ن عي ن

عي بلا ن ع لي تين (مدرسة) لي ن يا ن ف

(موسبنا) لي ن يا ن ف نوت شو ا كي تين ا موسبنا كي ت ت ن

ا كي تين ا موسبنا كي ت ت ن عي بلا ن ع لي تين (وزاد)

في نوت شو (وزاد) لي ن يا ن ف نوت شو

ن (نوت) نوت ن عي ن (نوت) مرسبنا ن شو ن (نوت)

يا الله اصلح الحال -

8

[illegible]

دور مقام حجاز  
ألخان دارود حسني

المذهب

واللهوى يحكم علي بالعباد	السعادة في الغرام هي الصفا
فين عهوده فين وعوده بالوداد	والجميل طبعه الدلال للجفا
هوئ في الحال شكيت	لما رأيت حُسنه
تشككي السهاد	فضلت أبكبي والعيون

الدور

القوَاد ياما اشتكى أمره إليك	في غرامه في هواك أصبح ذليل
اللي حبك تهجره ويهون عليك	ودا دمعي غ الحقدود أكبر دليل
ليه يا غزالي	لرحم حالي
وان لام عدولك	تشغل بالي
	اتركه
	لا لوم عليك





# السعادة في العرام

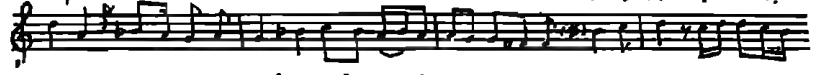
2

(ابن) ز ما تم ا

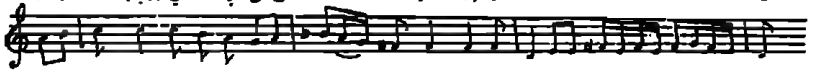
مرسبنا نو سنح ت



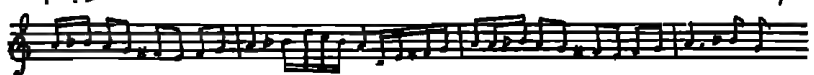
مه ف كسي (ابن) بن بنو س كبتش ش ل ما بنو (مرسبنا) ت (ابن) نو



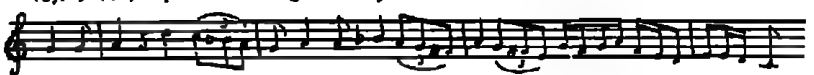
د حاشه بنو بنو ز م ن ب سكي (ابن) بنو



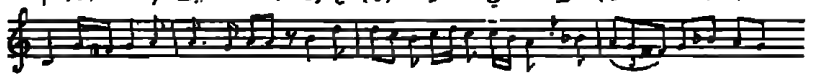
مرسبنا



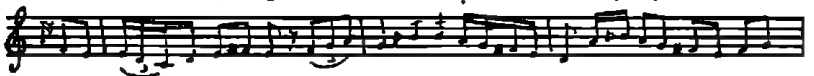
آ ت سنح ب (ابن) نو (ابن)



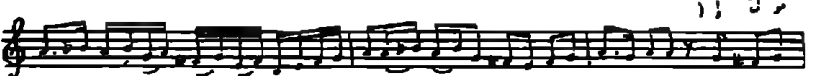
آ ت ادا ح في نو ادا غ بنو (مرسبنا) بنو ا (ابن) نو



مرسبنا ن لي د غ ت ح



نو ادا

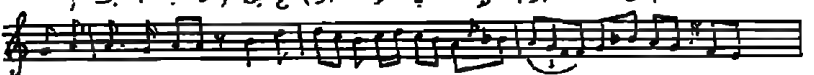


آ ت سنح ب (ابن) نو

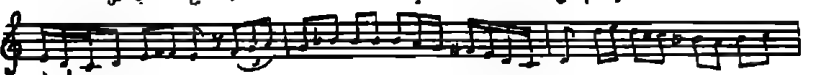
(مرسبنا)



آ ت ادا ح في نو ادا غ بنو (مرسبنا) بنو ا



مرسبنا ن لي د غ ت ح



نو ادا



السعادة في الغرام

3

مرتبنا (بیت) (رود) (آب) ۷ ت نشی یا : آ

۲۰ ی : (مرد) نام، ۲۱ تا ۲۲ تشی - سر پا، ۲۳ خور (زن)

(د) خه في سر      (د) خه في (موسى) د      (د) خه في

(وا) حُ فِ مَرِيَّتَا (مَرَاتُ) قُو فِي

موسیقیا / ن      ی      ذ      ی      (نفس)      ن

کات نشی یا ذ آ نو (وزن)

مرستینا ۱ بیت : (دُور) (اُنْ)

خ آ ) موسیٰ (زود) (آم) ۷ تا نشہ

[illegible]

(دا) دَم فِي (مَوْسِيَّتَا) دُ

(۱۱) دُو فِي (مَرِيْنَا) (دَاكُ) دُو فِي (مَرِيْنَا) دُو فِي

مرسبنا ن ی یج م آ ن





## السعادة في القرام

[illegible]

دور مقام حجاز  
كلمات أحمد عاشور  
ألحان دارود حسني

المذهب

هوى حبيبي وافقني	رجاء على وفق هواي
والأنس ذا لا يفارقني	مادام حبيبي وقائي
والحب لو كان نار	تراقبه ناعم الأكار
وليه معارف ومزايا	إن كنت تعرف صادقني

\* \* \*

الدور

يا ما الغرام لوع عشاق	لكن أنا حبي موافق
راح العذول والحبي اهو راق	وقضت أنا لحلي مرافق
اصير عليه لما يشنق	ويحب ويجرب الأشواق
اللي يلومني اليوم	دا منين عرف دي اللوم
يا ما الغرام لوع عشاق	لكن أنا حبي موافق

کلمات، احمد عاشور      دور  
ہوی حبیبی و افقنی

1 

[illegible]





## هوٽل جي پي ۽ وافيقي

3

موسیقی (فنی)

نا ا سکن د تا شمع غ ز تو (رام) غ من  
 سرسبام (افغ) د د تم (رام) غ تل باقه نب (رام) غ بی ب  
 مشه (افغ) د (رام) غ تل باقه نب (رام) غ بی ب تا ا سکن د  
 سرسبام (افغ) د د تم (رام) غ تل باقه نب  
 غ تل باقه نب (رام) غ بی ب تا ا سکن د  
 (رام) غ تل باقه نب تا مشه (افغ) د د (رام)  
 د نا ا سکن د د سرسبام (افغ) د د تم  
 غ تل باقه نب تا مشه (افغ) د د (رام) غ تل باقه نب (رام) غ بی ب  
 سرسبام (افغ) د د تم  
 (رام) غ بی ب تا ا سکن د  
 غ تل باقه نب تا مشه (افغ) د د (رام) غ تل باقه نب (رام) غ بی ب

## هوای حبیبی و افقی

4

[illegible]



# هو جی بی و افقی

6

مرستیلا 68 دل

بُنْ (دُش) دُ (رام) (أَصْر) نَحْیَ (دُش) نَ (دُش) غَ بِنَ (رام) )

نَ دُ خِیَ (دُش) (دُش) بِنَ (رام) بِنَ نَ نَ فِی نَ نَ

نَ نَ دُ نَ دُ نَ (رام) (دُش) بِنَ (رام) بِنَ نَ فِی نَ نَ

نَ نَ بِنَ (دُش) (دُش) دُ (رام) (أَصْر) نَحْیَ نَ نَ دُ (دُش)

نَحْیَ نَ دُ (دُش) غَ نَ دُ (رام) (دُش) بِنَ (رام) بِنَ نَ فِی

(رام) نَ نَ فِی نَ نَ نَ بِنَ (دُش) (دُش) دُ (رام) دُ نَ

اَوَّلَ نَ (دُش) غَ بِنَ (رام) (دُش) بِنَ (دُش) (دُش) نَحْیَ نَ دُ (دُش)

(رام) بِنَ نَ فِی نَ نَ نَ بِنَ (دُش) دُ (رام) (أَصْر) نَحْیَ

(دُش) بِنَ (رام) نَ نَ فِی نَ نَ نَ بِنَ (دُش) دُ (دُش) دُ (دُش) بِنَ

(دُش) (دُش) غَ بِنَ (رام) دُ نَ (رام) دُ نَ (دُش) غَ بِنَ (رام)



## هوۛ جیبی وافقی

**R**

عَ قُوبَ (أَفْعَلْ) وَهَرَبَ (هَرَبَ) قَدْ تَا  
 شَ بَوِ مَانَمَ مَدَامَنَ نَ مَانَمَ نَ لِيَه  
 دَرَسِيَامَ قَدْ (أَمَامَ) شَ دَدَتَ شَ نَجَ (دَوِي) بِبَ بَ عِ (دَوِي) (أَفْعَلْ) قَدْ تَا  
 بَ (أَفْعَلْ) (أَمَامَ) قَدْ شَاشَ عَ ذُ ذُ مَانَمَ (أَمَامَ) عَ نَقَ عِ  
 (هَرَبَ) (أَفْعَلْ) قَدْ تَا بِيَشَ مَانَمَ مَدَامَنَ نَ مَانَمَ نَ لِيَهَ عَ نَ  
 (أَمَامَ) عَ نَقَ عِ (أَمَامَ) شَ دَدَتَ شَ نَجَ (دَوِي) بِبَ بَ عِ  
 (فَرَحَ) قَدْ مَدَحِي (أَمَامَ) يَا دَرَسِيَامَ (فَرَحَ) قَدْ مَدَحِي عِ يَا (دَرَسِيَامَ) (فَرَحَ) قَدْ  
 لِيَهَ عَ نَ بَ (أَفْعَلْ) (أَمَامَ) قَدْ شَاشَ عَ  
 نَ خِيَهَ لَوِ يَوِي (أَفْعَلْ) (أَمَامَ) قَدْ تَا بِيَشَ مَانَمَ مَدَامَنَ نَ مَانَمَ  
 آ نَمَ (أَمَامَ) (دَوِي) (أَفْعَلْ) عِ نِيَشَ نَمَ (أَمَامَ) مَدَحِي  
 (أَمَامَ) (أَفْعَلْ) (أَمَامَ) (أَفْعَلْ) مَدَحِي  
 نَ خِيَهَ لَوِ يَوِي (أَفْعَلْ) (أَمَامَ) (أَفْعَلْ) مَدَحِي  
 مَدَحِي (أَفْعَلْ) (أَمَامَ) (أَفْعَلْ) (أَمَامَ) (أَفْعَلْ) مَدَحِي





Standard (♩=66) ۱۹۸۷/۶/۸ سما عی صبا محمد عجاج

The musical score is written on 12 staves. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Standard (♩=66)'. The date '1987/6/8' is written above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Roman numerals I, II, and III are used to mark specific sections. The word 'Fin' appears below the seventh staff. The piece concludes with a double bar line and repeat signs on the final staff.

(♩. = 60)

محمود جبران

سماعي صبا

A handwritten musical score for Mahmoud Jibril's 'Sama'i Sabah'. The score is written on 12 staves of five-line music paper. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4, indicated by '(♩. = 60)' at the top left. The notation includes various musical symbols such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and beams. There are also some handwritten annotations: a '12' above the first staff, a 'f' (forte) marking below the sixth staff, and a 'Rall' (Ritardando) marking below the twelfth staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

دور مقام صبا  
كلمات أحمد عاشور  
ألحان إبراهيم القباني

المذهب

فؤادي أعمل له ابه	في الحب يا ما نهجه
لا له عليّ ملامه	ولا إلى الشوق دعته
هو اللي مال للمحبة	واللي حبّه لقيته

★ ★ ★

الدور

يا قلبي ليه بتشكي	وللعراذل تهادي
مياال لعشق الجمال	وللمحاسن تنادي
ودئت بالحبّ مضى	ما كنت ناسي ودادي
طال المطال	والدمع سأل
حتى الوصال	وقت الدلال
وكّلت دا من فؤادي	



فَوَادِي اَعْمَلْ لِه اِيَه -

آ ب ا د ي ن ا ر

ه د ك ك ش ت ب ر و ل ي ه ك ك ش ت ب ل ي ه د ي ن

ن ا ب ا د ي ن ا ر (موسيقا)

ش ت ب ر ل ي ه (دب) (دب) ك ك ش ت ب ل ي ه ب

ن ب (ه) ع ل ل و د (موسيقا) ه د ك ك

ك ك ش ت ب ل ي ه ل ي ه د ي ن ق ب ا د (دب) ه ا ت

د ي ن ا ت ي ا (موسيقا) ه د ك

(موسيقا) ن م ا ج ن و ش ع

ن م ا ج ن و ش ع ل ن ا ت ي ا م

ش ع ل ن ا ت ي ا (موسيقا)

س ن ه ا م ن ل و ل م ا ج ن ب

ه د م ب و ش ن ل و ش ن د و د (دب) ت ا ت

(موسيقا ردي) (1 و 2) ذسي ناسي نا تن و ما نا

آ (آذ) ه آ (آذ) ه آ (آذ) ه

آ ه آ ه آ ه آ ه (الزبد) ه

آ (آذ) ه آ (آذ) (الزبد) ه آ (آذ) ه

آ (الزبد) ه آ آ آ

آ آ آ

آ (آذ) (الزبد) ه آ (آذ) (الزبد) ه

آ (الزبد) ه آ (الزبد) ه

آ (الزبد) ه آ (الزبد) ه

ل كي ش ت بر ه ل ي ن ه با (الزبد) ه

ل كي ش ت بر ه ل ي ن ه با (الزبد) ه

ه با (الزبد) ه ل كي ش ت بر ه ل ي ن ه با (الزبد) ه

ل ي ن ه با (الزبد) ه ل كي ش ت بر ه ل ي ن ه با (الزبد) ه

فراروی اعلیٰ

4

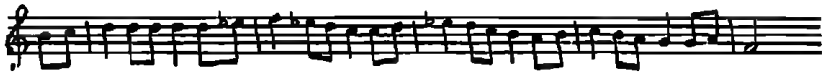
١. بَقْلُ يَا (الزاد) هـ  
 ٢. كِي شَتِ بَرَد (موسيقا) هـ  
 ٣. بَا بِي لَنْ هـ بَا لِيَه (المردية)  
 ٤. كِي شَتِ بَرَد (الزاد) هـ بَا بَقْلُ  
 ٥. بَا بِي لَنْ هـ بَا بِي (المردية) هـ  
 ٦. كِي شَتِ بَرَد (الزاد) هـ بَا بَقْلُ (المردية)  
 ٧. كِي شَتِ بَرَد (الزاد) هـ بَا بَقْلُ (المردية)  
 ٨. مَانِجَنْ بَرَدِشْتِ لَوِ اِيَانَمِ تَوْدَ (موسيقا) هـ  
 ٩. بَا بَقْلُ هـ (موسيقا) هـ  
 ١٠. مَانِجَنْ بَرَدِشْتِ لَوِ اِيَانَمِ تَوْدَ (موسيقا) هـ  
 ١١. نَانَتِ (بَشْتِ) مَانَمِ بَلَوِ (موسيقا) هـ  
 ١٢. نَانَتِ (بَشْتِ) مَانَمِ لَوِ لَوْدَ (موسيقا) هـ

# فراوانی لعل لاله

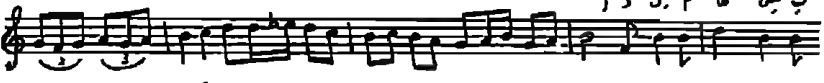
5

ما ف بون شغ ل (بال) تبه

موسيقا ن

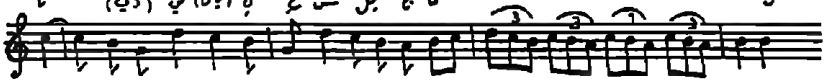


تبه سنا ما تم بلن د



ما ف بون شغ ل (بال) تبه (دي) نا

ن



موسيقا

به ميش ل (بال) تبه ا



ما ف ن

موسيقا ن

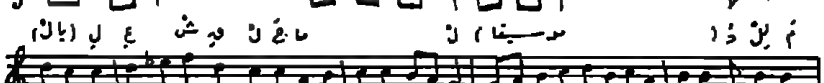
آ



ما ف ن به شغ ل (بال)

موسيقا ن

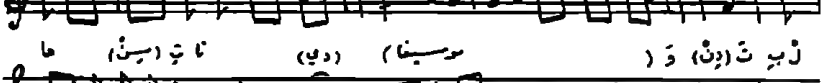
تم بلن د



ما

موسيقا (دي)

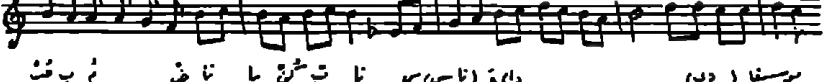
ل به ت (ون) د



ما

موسيقا (دي)

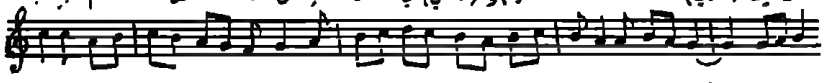
ل به ت (ون) د



ما

موسيقا (دي)

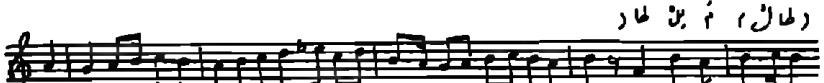
ل به ت (ون) د



ما

موسيقا (دي)

ل به ت (ون) د



ما

موسيقا (دي)

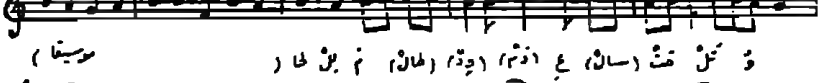
ل به ت (ون) د



ما

موسيقا (دي)

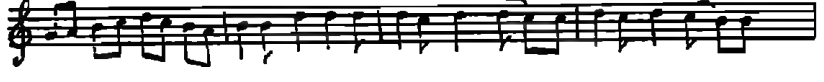
ل به ت (ون) د



ما

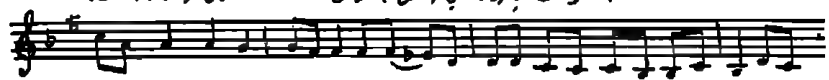
موسيقا (دي)

ل به ت (ون) د





فرلوی لایه -  
آ خوت م (دا) ب (نک) مون د ذ بن (نقه) اسان، 6



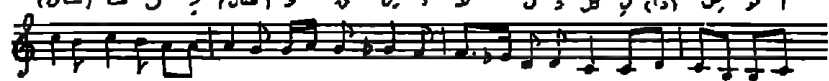
موسیقار (دی)



ع (نم) (وژ) (مان) م بلن لاد

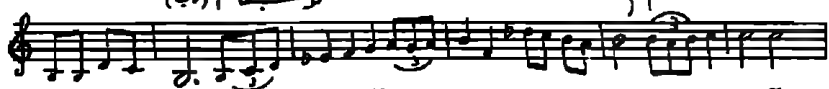


آ خوت م (دا) ب (نک) د ن د ذ بن ق و (سان) د ن قن قن (سان)



موسیقار (دی)

آ



آ

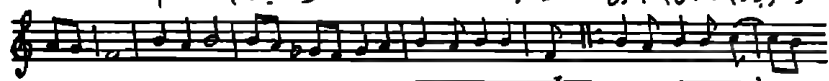
آ

آ

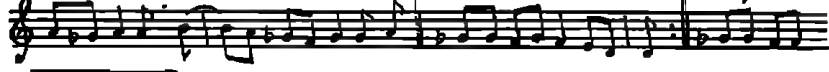


موسیقار (دی)

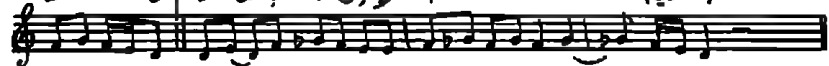
د (وژ) (مان) م بلن لاد



د ذ بن ق و (سان) د ن قن قن (سان) ع م



آ خوت م (دا) ب (نک) و ن



# سماعي هنزاح

عبد القاسم صبري

Adagio (♩ = 54) I

II

Fin

III

III (♩ = 144)

دور على عشق الجمال اعتاد فؤادي مقام هزام  
كلمات أحمد عاشور  
ألحان داوود حسني

## المذهب

على عشق الجمال اعتاد فؤادي      وبين يقدّر يمانع في اعتياده  
يمرّد حبه إذا غاب عنه لحظة      واضناه الفراق ما حد عاده

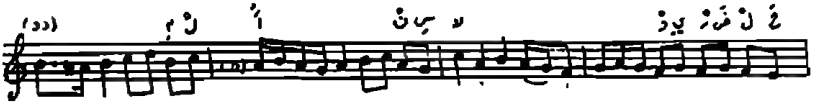
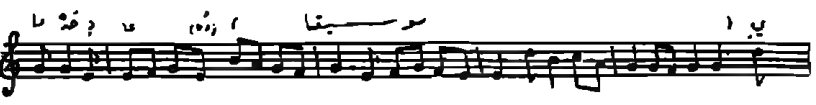
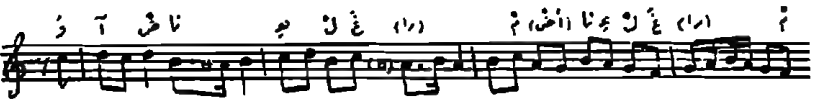
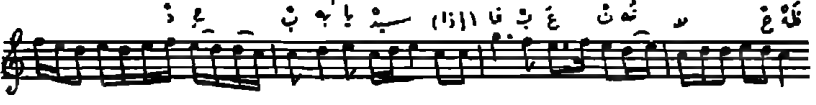
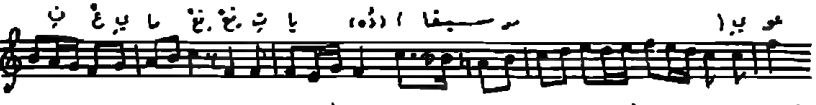
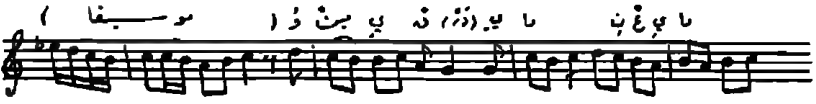
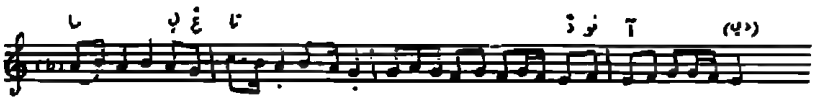
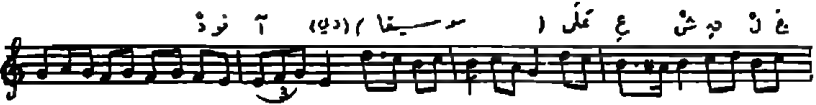
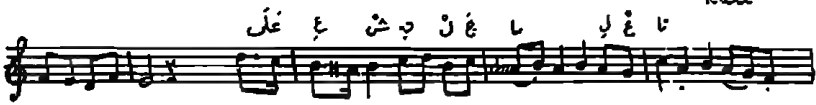
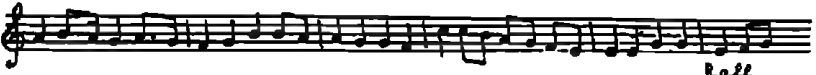
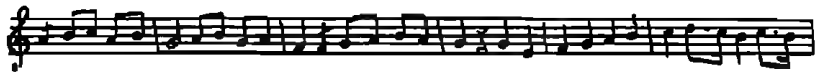
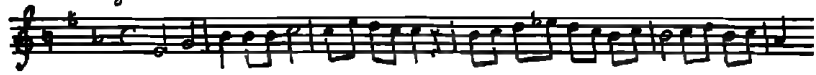
★ ★ ★

## الدور

يدوم الأنس لو يرضى الحبيب      ويفرح ب الفؤاد من بعد ذلّه  
وعذّالي ما يبقى لهم ملام      ويصفى لي زمان العمر كلّه

دور علی حسن اللوات کلمات (لوح محفوظ) الحان (لورڈ ویمبلی) مقام ہزلام

1 Allegro (♩ = 112)

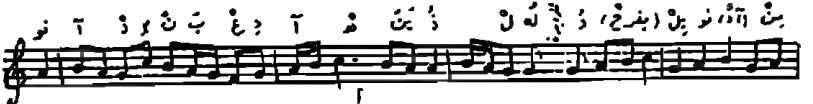
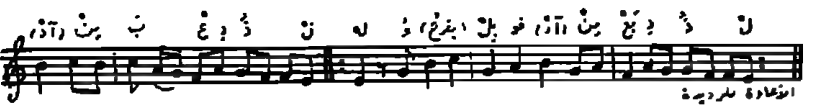
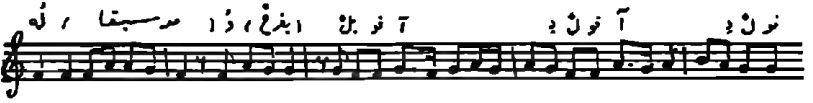
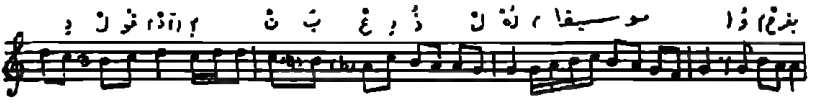
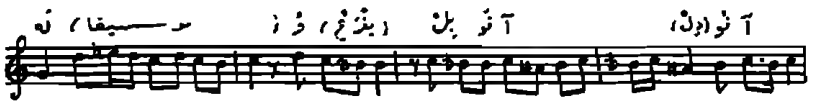
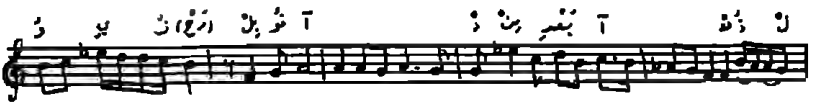
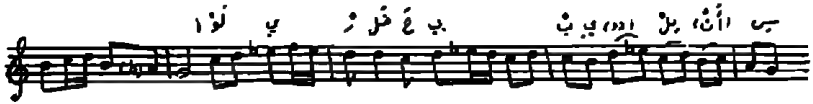
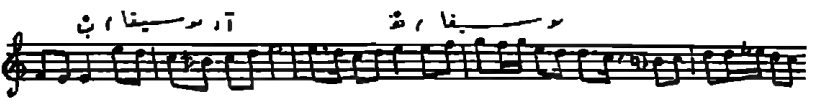
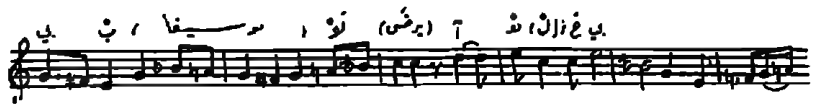
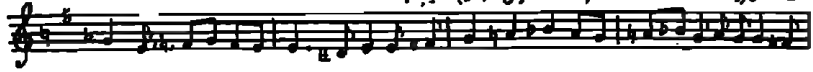




# دور علی عیسیٰ (الحال)

3

عَ خَلِّیْ نَ تَو سَبَّاحُ بِنِ (دور) یَا



انضمامه لردیفه



# دور علی حسن (الحمال)

5

سبحان اُ بن ادور بدو نم د تم مَن ن

(ا) غنّ وَاغْنُ غنّ غنّ ما ز ل ناغْنُ دُ بَب غ غنّ غنّ

سبحان اُ بن ادور بدو نم د تم مَن ن قَابِ مَ ل

غنّ وَاغْنُ ل ناغْنُ دُ بَب قَابِ مَ ل غنّ غنّ

د تم مَن ن قَابِ مَ ل اذّا غنّ دُ لُه غنّ غنّ

بَب غ غنّ ز اُ بن ادور بدو نم

سُفَا ب ب غ (بن) ب غ بن ب غ غنّ ز

لُه ن د رنم بن مَ ز ل ناغْنُ دُ

ل (ا) غنّ دُ ل (ا) غنّ دُ ل (ا) غنّ دُ ل (ا) غنّ دُ

ن د تم مَن ن قَابِ مَ



## دور مقام سیکاه

غناء زکي مراد

### المذهب

ينجيه قوامك غصن البان  
أنت على القوام سلطان  
والروض خجلان من خدك  
تحكم وتنتهي مین قدك

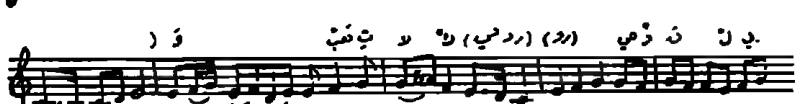
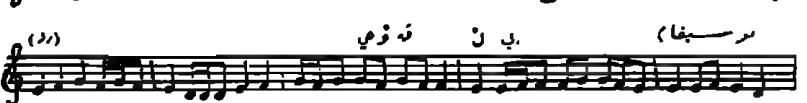
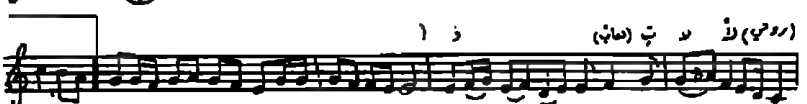
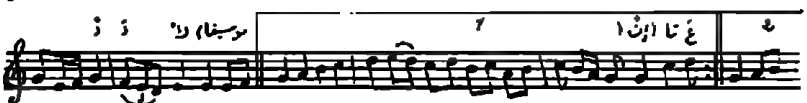
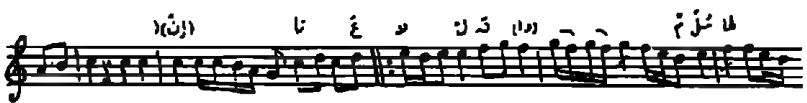
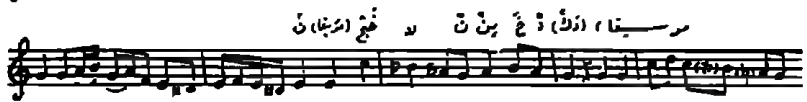
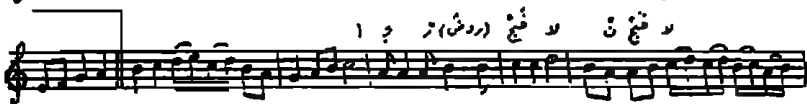
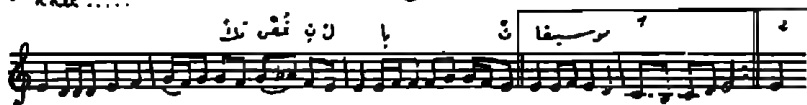
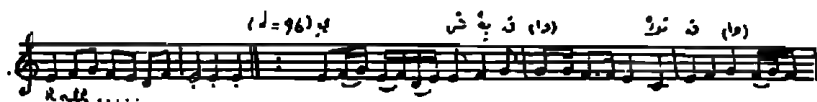
\* \* \*

### الدور

رعبت لك روحي وقلبي  
الحسن ولأك يا حبيبي  
قدك مآل  
بالروح والمآل  
القلب طبعه  
والحب أحوال  
بسن الأمل قلبك يعطى  
واللي مملك لازم بنصف  
والقلب لك مال  
أفديك يا غزال  
كيد العذال  
والعمر آمال

# دور: يشبه قوامك مقام سیکاه خا، زنگی سراد

allergo (♩ = 116)





فَإِذَا مَا

[illegible]





Andantino (J. 66)

محمد عجمان

سما عى مقام صبا زمره

The musical score is written on 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The first staff is marked with a '1' above the first measure. The second staff has a '3' above the eighth measure. The third staff has a '3' above the eighth measure. The fourth staff has a '3' above the eighth measure. The fifth staff has a 'II' above the eighth measure and a 'Fin' below the eighth measure. The sixth staff has a '3' above the eighth measure. The seventh staff has a '3' above the eighth measure and a 'III' above the eighth measure. The eighth staff has a '3' above the eighth measure. The ninth staff has a '3' above the eighth measure. The tenth staff has a '3' above the eighth measure. The eleventh staff has a '3' above the eighth measure. The twelfth staff has a '3' above the eighth measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano).

نمّۀ سماعی، صبا ز مرّیّه، محمود عجمان

A musical score for a piece titled "نمّۀ سماعی، صبا ز مرّیّه، محمود عجمان". The score is written on 12 staves of five-line musical notation. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including "f" (forte) and "p" (piano). A "rit." (ritardando) marking is present at the end of the piece. The score is written in a style typical of Persian or Arabic musical notation, with a focus on melodic lines and rhythmic patterns.



# المحتوى

٧	كلمة موجزة.....
١١	الدور من حيث التنظيم والصيغة والتلحين والغناء.....
٣٠	أدوار من تلحين محمد عبد الرحيم الشهور بالملحوظ.....
٣٣	أدوار من تلحين عبده الحامولي.....
٣٦	أدوار من تلحين محمد عثمان.....
٤١	أدوار من تلحين أحمد غنمة.....
٤٢	أدوار من تلحين محمود الحضراني.....
٤٤	أدوار من تلحين ابراهيم القباني.....
٤٨	أدوار من تلحين علي القصبي والد الملحن الكرم محمد القصبي.....
٥٠	أدوار من تلحين داوود حسني.....
٥٦	أدوار من تلحين الشيخ محمود صبح.....
٥٧	أدوار من تلحين محمد القصبي.....
٥٨	أدوار من تلحين زكريا أحمد.....
٥٩	أدوار من تلحين سيد درويش.....
٦٠	أدوار من تلحين محمد عبد الوهاب.....
٦١	أدوار للملحنين متعددين.....
٦٤	لوائح بأسماء الأدوار التي لم تظهر على أسماء ملحنها.....

٢٩.....	التفاسيم.....
٨١.....	البشرف.....
١٠٣.....	ملحق لصيغة البشرف.....
١٠٥.....	السماعي.....
١١٣.....	التنائي المركب والسداسي.....

## قسم التدوين الموسيقي

١٢٨.....	موسيقا استقبال — تأليف محمود عجان.....
١٣٠.....	سماعي عجم — اسكندر شلفون.....
١٣١.....	يا فؤادي ليه يتمشق — مقام عجم — ألحان سيد درويش.....
١٣٩.....	سماعي بسته نكار — جميل عويس.....
١٤١.....	سماعي راحة الأرواح — محمود عجان.....
١٤٣.....	دور مقام راحة الأرواح — كلمات أحمد عطية الألفي — ألحان زكريا أحمد.....
١٤٨.....	سماعي مقام سوزناك — اسكندر شلفون.....
١٤٩.....	بشرف — مقام راست — سامي الشوا.....
١٥١.....	سماعي مقام راست — اسكندر شلفون.....
١٥٢.....	سماعي مقام راست — محمود عجان.....
١٥٤.....	دور مقام راست وسازكار — كلمات اسماعيل صبري أو محمود صادق — ألحان ابراهيم القباني.....
١٦٢.....	سماعي مقام نهاوند — خالد أبو النصر.....
١٦٣.....	سماعي مقام نهاوند — محمد عبد الكريم.....
١٦٤.....	سماعي مقام نهاوند — محمود عجان.....
١٦٨.....	دور مقام نهاوند — كلمات أحمد عاشور — ألحان داوود حسني.....
١٧٨.....	سماعي نكريز — محمود عجان.....
١٨١.....	دور مقام نواثر — ألحان داوود حسني.....
١٨٩.....	سماعي مقام حجاز كار — اسكندر شلفون.....
١٩٠.....	دور كنت فين والحب فين — كلمات محمد الدرويش — ألحان عبده الحامولي — مقام حجاز كار.....
١٩٩.....	سماعي مقام حجاز كار — محمود عجان.....
٢٠١.....	دور كلمات المفتي الأبيشي الشيخ عبد الرحمن قراعة — ألحان عبده الحامولي — مقام حجاز كار.....
٢٠٨.....	دور مقام حجاز كار — كلمات محمد الدرويش — ألحان ابراهيم القباني.....
٢١٤.....	سماعي مقام حجاز كار كرد — محمود عجان.....
٢١٥.....	دور مقام حجاز كار كردي — ايقاع أقصاق — كلمات أحمد عاشور سليمان — ألحان ابراهيم القباني.....
٢٢٠.....	دور مقام زنكلاه — كلمات محمد يونس القاضي — ألحان سيد درويش.....
٢٢٨.....	دور مقام شوق افزا — كلمات أحمد عاشور — ألحان داوود حسني.....
٢٣٧.....	دور بالعشق أنا قلبي هنّي — كلمات أحمد عاشور — ألحان داوود حسني.....
٢٤٤.....	بشرف عربي قديم مقام بياتي إيقاع مربع.....
٢٤٥.....	سماعي مقام بياتي — اسكندر شلفون.....
٢٤٧.....	دور مقام بياتي — ألحان محمد القباني — وينسيه البعض إلى ابراهيم القباني.....

٢٥٥.....	سماعي مقام عرض بار — اسكندر شلفون.
٢٥٦.....	دور اشكي لمن — كلمات أحمد عاشور — ألحان داوود حسني — مقام يياقي.
٢٦٤.....	دور حظ الحياة — مقام حسيني دوگاه — كلمات محمد الدرويش — ألحان محمد عثمان.
٢٧٤.....	سماعي حجاز — عزيز صادق.
٢٧٥.....	دور أنت فريد في الحسن — كلمات اسماعيل صبري — ألحان عبده الحامولي.
٢٨٢.....	سماعي مقام حجاز — محمود عجان.
٢٨٤.....	دور مقام حجاز — كلمات أحمد عاشور أو محمد درويش — ألحان ابراهيم القباني.
٢٩٣.....	دور مقام حجاز — ألحان داوود حسني.
٣٠٠.....	دور مقام حجاز — كلمات أحمد عاشور — ألحان داوود حسني.
٣١٠.....	سماعي صبا — محمود عجان.
٣١٢.....	دور مقام صبا — كلمات أحمد عاشور — ألحان ابراهيم القباني.
٣١٣.....	دور فؤادي اعمل له ايه — كلمات أحمد عاشور — ألحان ابراهيم القباني — مقام صبا.
٣١٩.....	سماعي هزام — عبد الفتاح صبري.
٣٢٠.....	دور على عشق الجمال اعتاد فؤادي — كلمات أحمد عاشور — ألحان داوود حسني — مقام هزام.
٣٢٦.....	دور مقام سبكاه — غناء زكي مراد.
٣٣٢.....	سماعي — مقام صبا زمزمة — محمود عجان.

الناشر

الناشور

---

تراثنا الموسيقي : دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحناً وقالباً/ محمود عجمان ٠ - ط. ١ .  
دمشق : دار طلاس ، ١٩٩٠ - ٣٣٧ ص : مدونات موسيقية ٣٥ سم .

١-٧٨١٧٥٦ ر ج أ ت ٢ - المتن ٣ - عجمان  
مكتبة الأسد

---

ع-١٩٨٩/١١/١٦٤٨

---

---

رقم الإصدار ٤٦٦

---